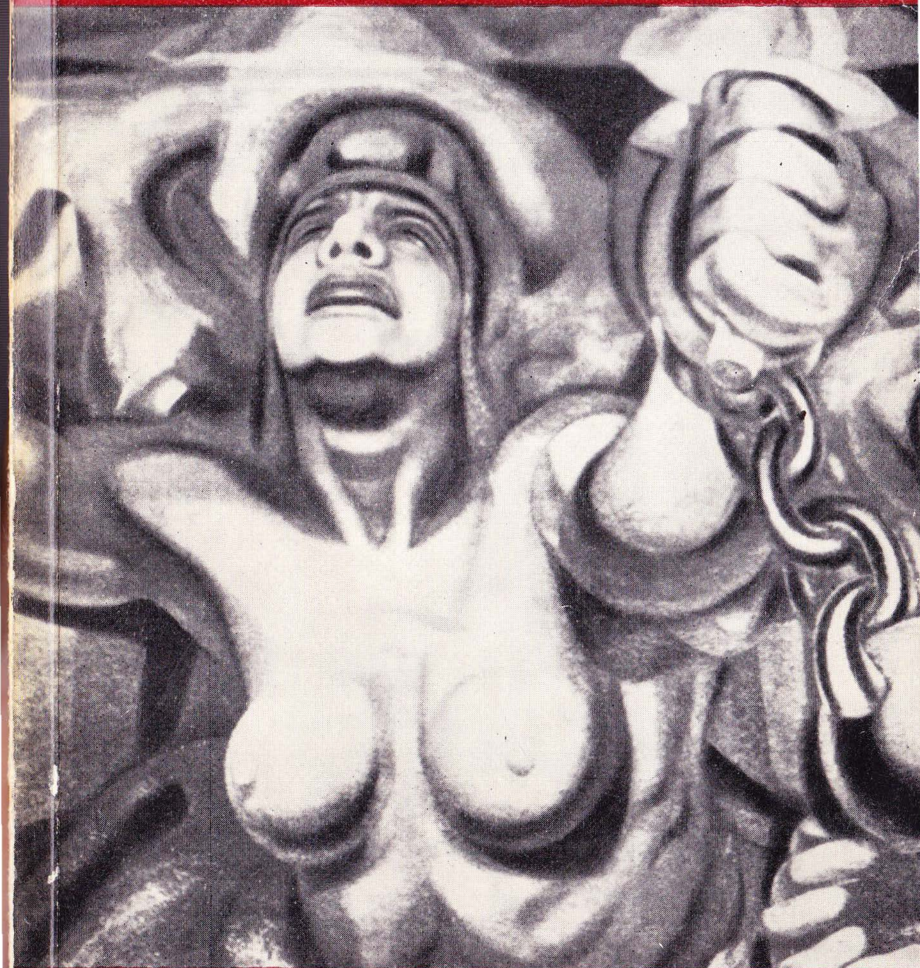
pictura monumentală



mexicană

Pe copertă: D. A. Siqueiros. *Noua democrație*. Pictură murală. Palatul artelor frumoase. Mexico, 1945.

I. N. GOLOMȘTOC — I. A. KARETNIKOVA

pictura monumentală mexicană



EDITURA MERIDIANE — BUCUREȘTI, 1963

Traducere din limba rusă

Din culegerea: «Современное изобразительное искусство капиталистических стран» Издательство «Советский художник». Москва, 1961

APARIȚIA PICTURII MONUMENTALE CONTEMPORANE ÎN MEXIC (1920–1930)

Cînd, în secolul al XV-lea, primii europeni au debarcat pe teritoriul Mexicului, ei au găsit în această țară o cultură cu un înalt grad de dezvoltare: pe pămînturi fertile, o populație numeroasă cu meșteri iscusiți în diferite arte și meserii, ridicase orașe înfloritoare cu temple mărețe ornamentate cu picturi monumentale și cu sculpturi. Dar în scurtă vreme colonizatorii spanioli au distrus civilizația populației băștinașe din Mexic. Împreună cu misionarii catolici, cu plantatorii și aventurierii, în orașele mexicane ce se ridicau din ruine încep să vină din Spania și artiști plastici. Arta lor, întemeiată integral pe principiile și formele artei plastice europene, devine una din părțile componente ale culturii hispano-americane, aflate în curs de formare în această parte a globului și constituind apanajul unei «elite» a societății, deci fiind cu totul străină indienilor — masa de bază a populației mexicane.

Revoluția și războaiele de eliberare din secolul al XIX-lea, care au făcut ca Mexicul să-și capete independența de stat, au contribuit în foarte mică măsură la dezvoltarea culturii artistice mexicane. Influența spaniolă este înlocuită prin cea franceză, iar artiștii plastici care lucrează în Mexic văd izvorul de inspirație pentru creația lor nu în viața poporului, în folclor și în arta populară, ci în canoanele academiilor europene. Vreme de patru sute de ani, în Mexic se dezvoltă paralel două orientări artistice aproape complet independente una față de alta: pe de o parte, arta oficială, avînd un caracter specific artei din provinciile europene periferice față de capitalele respective, și, pe de altă parte, arta populară indiană, continuatoare a vechilor tradiții.

În anul 1910, multiseculara luptă desfășurată de Mexic pentru cucerirea independenței de stat a dus la izbucnirea revoluției burghezo-democratice. Poporul s-a ridicat împotriva președintelui Diaz, care subordonase întreaga țară capitalului străin. Deși în fruntea mișcării revoluționare au stat reprezentanți ai marii burghezii (Marada, Carranza), această mișcare a pus

în acţiune masele largi ale ţărănimii lipsite de drepturi – peonii, iar căpeteniile ţărănimii, E. Zapata, F. Villa şi alţii au devenit adevăraţi eroi populari.

În decursul revoluţiei mexicane, lupta de clasă s-a îmbinat cu tendinţa spre obţinerea unei independenţe naţionale în viaţa politică şi culturală a ţării; intelectualitatea progresistă a participat activ la această luptă. Pictorii, scriitorii şi poeţii s-au proclamat soldaţi ai revoluţiei. La luptele revoluţionare a participat David Alfaro Siqueiros, căpitan în armata lui Carranza; Francisco Goitia, actualul preşedinte al « Frontului naţional al artei plastice» din Mexic, a luptat alături de detaşamentele ţărăneşti conduse de Villa; pictorul şi savantul Atl (Gerardo Murillo) a organizat batalioane roşii în armata lui Carranza şi a aprovizionat Mexicul cu traduceri de literatură politică; pictorii Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Carlos Orozco Romero, Amado de la Cueva şi mulţi alţii au luptat umăr la umăr alături de masele răsculate.

În această perioadă se cristalizează în Mexic o nouă ideologie. În cursul luptei înverşunate pentru eliberarea naţională, ia naştere o concepţie progresistă, revoluţionară despre lume; apar primele elemente, deocamdată răzleţe ale unor noi tendinţe în artă, tendinţe ce vor evolua ulterior transformîndu-se în puternica mişcare a picturii monumentale contemporane din Mexic.

Încă în anul 1910, Atl organizase la Mexico « Centrul de artă plastică» prima asociaţie a pictorilor mexicani care se pronunţau pentru independenţa naţională pe planul artei, opunîndu-se astfel orientării oficiale care propovăduia imitarea modelelor europene.

În anul 1918, datorită eforturilor depuse de Siqueiros, Guerrero, José Guadalupe Zuno şi de alţi artişti plastici, este convocat « Congresul artiştilor plastici soldaţi», care lansează un apel cerînd să se pună capăt artei estetizante, docile faţă de cerinţele aristocraţiei şi să se creeze o artă nouă, civică, în stare să reflecte suferinţele şi lupta poporului. Baza acestei arte o alcătuiesc lucrările create încă în perioada revoluţiei de către Posada, Orozco, Goitia ş.a.

José Guadalupe Posada (1851–1913) este numit în patria sa «părintele artei plastice mexicane contemporane.» Lucrînd în condiţiile dictaturii

lui Diaz, Posada creează în ilegalitate peste 15.000 de gravuri cu conţinut revoluţionar. În opera acestui « Daumier al Mexicului » renasc marile tradiţii ale gravurii naţionale, care au supravieţuit secole de-a rîndul în lucrările gravorilor populari şi în ilustraţiile ediţiilor populare, atît de larg răspîndite în Mexic în secolele XVII-XIX. Din izvorul veşnic viu al imaginaţiei populare preia Posada imaginile fantastice prezente în lucrările sale.

Adresate poporului, tipărite în tiraje uriaşe, pe hîrtie ieftină, executate într-o formă simplă şi accesibilă, gravurile sale pătrundeau în colţurile cele mai îndepărtate ale Mexicului, purtînd în mase ideile luptei revoluţionare.

În ciuda formatului redus al gravurilor create de Posada, năzuinţa sa spre o cît mai largă cuprindere a realităţii prin intermediul unor imagini artistice sintetice şi a unui limbaj expresiv şi laconic conferă acestor gravuri elemente de artă monumentală.

Creaţia lui Posada a definit principiile fundamentale ale noii arte revoluţionare: un amplu conţinut social, o tematică actuală, un limbaj artistic simplu, pe înţelesul maselor.

Posada a exercitat o uriaşă influenţă asupra stilului unei întregi generaţii de pictori monumentalişti mexicani. Sub influenţa directă a gravurilor semnate de Posada, Clemente Orozco creează între anii 1913–1917 o serie de caricaturi pentru ziarul « Avangarda », redactat de Atl, precum şi un ciclu de desene purtînd titlul comun *Mexicul în revoluţie.* Acest din urmă ciclu constituie, după părerea noastră, cea mai valoroasă lucrare apărută în arta plastică mexicană din perioada respectivă. Desenele, acuarelele şi litografiile lui Orozco oglindesc tragediile zguduitoare pe care le-a trăit poporul: durerea mamelor care îşi plîng copiii ucişi, cruzimea soldaţilor din armata guvernamentală, execuţiile sîngeroase cărora le cădeau victimă prizonierii din armata ţăranilor revoluţionari, oameni schingiuiţi, ucişi, spînzuraţi... Viziunea monumentală sintetică, specifică limbajului artistic al acestor desene, precum şi dramatismul lor plin de încordare conţin elemente care prevestesc trăsăturile fundamentale ale stilului picturilor murale executate ulterior de Orozco.

Părăsind stilul artificial şi pompos al compoziţiilor academice şi caracterul contemplativ al artei impresioniste, cultivate ani de-a rîndul de

către centrul oficial al vieţii artistice mexicane — Academia San Carlos — artiştii mexicani, cunoscînd pe viu mizeria şi nedreptăţile, încep să redea scene dramatice, profund emoţionante din viaţa poporului.

În anul 1920, războiul din Mexic s-a încheiat prin preluarea puterii de către guvernul burghezo-democratic condus de preşedintele Obregón. Sub influenţa spiritului revoluţionar, activ, al maselor populare, acest guvern înfăptuieşte o serie de transformări economice şi culturale cu caracter progresist. Începe o scurtă perioadă în care, într-o atmosferă de avînt creator şi de înflăcărat entuziasm, participanţii la revoluţie creează bazele unei noi orînduiri în ţara lor. Această perioadă a intrat în istoria Mexicului sub denumirea de « perioada reconstrucţiei ».

În acest timp, José Vasconcelos, ministrul învăţămîntului din cadrul noului guvern, elaborează un plan de transformare culturală a Mexicului. Scopul acestui plan este să lichideze multiseculara înapoiere a ţării, să reînvie cultura naţională şi să facă din ea un bun al întregului popor. În întreaga ţară este organizată o largă reţea de şcoli şi biblioteci populare, învăţătorii sînt trimişi în cele mai îndepărtate sate, încep să apară ediţii ieftine ale clasicilor literaturii universale, operele lui Homer, Euripide, Dante.

Vasconcelos rezerva artei plastice un rol de seamă în planul său. Arta plastică era considerată drept unul din mijloacele fundamentale ale propagandei culturale.

Deşi perioada reconstrucţiei nu a durat multă vreme, iar reconstrucţia ca atare a avut un caracter de compromis, victoria revoluţiei a deschis în faţa oamenilor de cultură din Mexic largi posibilităţi de creaţie spre binele poporului. În timp ce în Europa şi în Statele Unite perioada postbelică este caracterizată prin năruirea iluziilor şi a credinţei în posibilitatea unor transformări sociale, în timp ce în majoritatea ţărilor respective arta se descompune în grimasele de bîlci ale dadaismului; se înăbuşă în impulsivitatea neputincioasă a protestului expresionist; pierde orice urmă de raţiune în oribilele viziuni suprarealiste sau pierde definitiv, din conţinutul ei, orice element de semnificaţie, în jocul steril al formelor abstracte, arta plastică mexicană păşeşte pe calea afirmării unor idealuri umaniste şi democratice, trasîndu-şi în mod conştient, ca sarcină să slujească întregului popor. « . . . *Dacă dispunem de forţele necesare, trebuie să devenim angrenajele roţilor dinţate ale acelei maşini care mişcă societatea înainte, spre o nouă orînduire socială.* »[1], scria pe atunci pictorul revoluţionar Guerrero.

Legătura strînsă cu viaţa socială şi politică a ţării, un autentic spirit revoluţionar devenit baza de creaţie a pictorilor mexicani, constituise principalele trăsături care deosebesc arta plastică mexicană contemporană de arta plastică din multe ţări capitaliste.

Primele lucrări executate de către artiştii mexicani imediat după revoluţie sînt însufleţite de spiritul optimist al « perioadei reconstrucţiei ».

În anul 1921, Toledano, directorul Şcolii naţionale pregătitoare, invită pe pictori să decoreze cu picturi murale edificiul şcolii. Cu acest prilej şi-au executat primele lor lucrări monumentale Orozco, Rivera şi alţi maeştri de seamă ai picturii monumentale mexicane. Pictorii abordează tema construcţiei, întruchipînd-o fie în imaginea maternităţii — simbol al naşterii unei vieţi noi *(Maternitate* de Orozco), fie în alegorii complexe, înfăţişînd felurite aspecte din activitatea creatoare a omului *(Creaţie* de Rivera). Axate uneori pe subiecte religioase, eclectice ca formă, aceste lucrări nu se caracterizau încă nici pe departe printr-o autentică putere de expresie artistică. În ele putem discerne încă o nuanţă de artificialitate şi stilizare lipsită de căldură, care mai persistă pe alocuri şi în primele picturi murale executate de Rivera în anul 1923, pentru Şcoala de agricultură din Chapingo. În lucrările menţionate se face pentru prima oară simţită — deşi în mod superficial şi pur formal — o oarecare influenţă a Renaşterii italiene, care va juca ulterior un rol important în formarea stilului picturii murale mexicane.

Platforma ideologică a noii arte şi sarcinile sale concrete au fost definite cu toată claritatea de-abia în 1922, cînd a fost creat, din iniţiativa lui Siqueiros, « Sindicatul pictorilor, graficienilor şi muncitorilor tehnici — revoluţionari». Programul Sindicatului a fost formulat într-o « Declaraţie socială, politică şi estetică », adresată « *naţionalităţilor asuprite de veacuri,*

[1] Xavier Guerrero, *Pictorul în Mexic,* articol publicat în revista « Na literaturnom postu », 1928, nr. 9.

soldaților transformați în călăi de căpeteniile lor, muncitorilor și țăranilor care se pronunță împotriva bogătașilor și intelectualilor care nu doresc să slujească burgheziei».

«... *Noi sîntem* — afirmau în această declarație artiștii plastici revoluționari — *alături de cei care se străduiesc să distrugă sistemul vechi și antiumanist înlăuntrul căruia voi, truditorii pămîntului, produceți bogății pentru politicieni și vătafi, în timp ce voi înșivă muriți de foame ; înlăuntrul căruia, voi, muncitorii din orașe, puneți în mișcare roțile industriei, țeseți țesături și creați cu mîinile voastre confortul modern pe care-l au paraziții și prostituatele, în timp ce propriul vostru corp tremură de frig...*

Proclamăm că momentul actual este momentul trecerii societății de la o orînduire șubredă, neputincioasă, la o orînduire nouă : creatorii noului trebuie să muncească din toate puterile pentru a crea o artă valoroasă care să ilumineze poporul și să-l orienteze în luptă»[1].

O asemenea artă s-a dovedit a fi pentru artiștii plastici din Sindicat, pictura monumentală pentru care ei fuseseră deja pregătiți de întreaga lor activitate practică și teoretică.

Încă în timp ce călătorea prin Italia, studiind frescele create de marii pictori ai Renașterii, Rivera ajunsese la concluzia că « *din punct de vedere logic, un loc potrivit pentru o pictură pe înțelesul poporului și aparținînd poporului îl constituie pereții edificiilor publice*».[2]

În anul 1921, Siqueiros publică la Barcelona un manifest în care lansează apelul «... *de a se crea o artă monumentală și eroică, umanistă și populară, care să aibă la bază tradițiile marilor noștri maeștri și ale admirabilei culturi din America prehispanică*» [3]

La transformarea zidurilor edificiilor publice într-un adevărat material didactic pentru uzul poporului analfabet din Mexic cheamă în această vreme și Guerrero: « *Menirea noastră constă în aceea de a zugrăvi fresce pe pereții sălilor de adunare, pe cei ai cooperativelor și ai tuturor edificiilor*

[1] Cit. după: L. E. Schmeckebıer, *Modern Mexican Art*. Minneapolis, 1934, pag. 21.
[2] France Flinn. *Diego Rivera*. New York, 1931, pag. 28.
[3] B. S. Myers. *Mexican Painting in Our Time*. New York, 1956, pag. 24.

în care se adună muncitorii, iar tema fundamentală a lucrărilor noastre trebuie să fie mereu una și aceeași — lupta de clasă». [1]

Aceste țeluri au fost formulate într-o formă definitivă în declarația Sindicatului: « *Salutăm puterea de expresie monumentală a artei plastice, deoarece o asemenea artă este o cucerire a întregului popor.*» [2]

Așadar, caracterul monumental a devenit problema fundamentală a artei plastice mexicane încă de la primii ei pași. Ea a rezidat în două tendințe principale: crearea unei arte larg democratice prin conținutul ei și refacerea legăturilor cu vechile tradiții naționale.

Arta plastică monumentală dispune în Mexic de un bogat trecut. În perioada precolonială, picturile murale și sculptura monumentală atinseseră o mare înflorire în cultura popoarelor maya și aztec. Colonizatorii spanioli au distrus această cultură, fără să poată nimici însă tradițiile ei. În satele indiene s-a păstrat pînă în secolul al XX-lea obiceiul de a se decora cu fresce pereții cîrciumilor din sat și ai caselor.

De la începuturile ei, noua artă a ales calea renașterii și a dezvoltării marilor tradiții naționale. După o perioadă de patru secole în care arta națională a decăzut continuu, are loc « Renașterea mexicană» după cum este numită adesea de către criticii de artă, arta plastică mexicană modernă.

Este adevărat că în prima etapă, pictorii se adresau moștenirii naționale practicînd mai cu seamă o copiere superficială a diferitelor elemente formale și a unor motive fabulative din picturile murale create de indieni înaintea sosirii spaniolilor. Citâm în acest sens fresca *Sărbătoarea Chalma* pictată de Fernando Leal, în 1922, la Școala națională de pregătire. Acoperirea întregii suprafețe a peretelui cu figuri decorative, dispuse într-un singur plan, lipsa profunzimilor spațiale, iată cîteva elemente specifice pentru picturile murale indiene, preluate fără ca pictorul să fi încercat să le prelucreze în mod creator.

[1] Xavier Guerrero. *Pictorul în Mexic*. « Na literaturnom postu», 1928 nr. 9, pag. 52.
[2] Citat după L. E. Schmeckebier. *Modern Mexican Art*. Minneapolis, 1939, pag. 31.

Legătura cu arta indienilor din vechime este cu totul alt fel realizată în lucrările lui Siqueiros din această perioadă. În ciclul de fresce « Pămînt și libertate » realizat în anii 1922–1923 în casa scărilor din Școala națională pregătitoare, reînvie nu numai procedeele formale, dar chiar spiritul auster al străvechii arte mexicane. Una din puținele lucrări ale ciclului, care a supraviețuit pînă astăzi, *Înmormîntarea unui muncitor*, înfățișează cîteva figuri nemișcate, grosolane, de oameni cu fețe care amintesc măștile de cult ale străvechilor azteci. Figurile par dăltuite din uriașe blocuri de piatră. Conținutul fundamental al frescei — forța brutală a acelor oameni — este redat prin intermediul formei plastice fără ca pictorul să recurgă la o analiză psihologică sau la explicații narative, ceea ce face ca lucrările lui Siqueiros să fie apropiate prin însăși esența lor de sculptura aztecă.

O dată ce arta trebuia să participe activ la viață, să aibă un pronunțat caracter popular și de clasă, conținutul tematic al picturilor murale devenea o problemă de mare însemnătate.

« *În Mexicul prehispanic* — scrie Rivera — *această pictură avea... un caracter religios... Nimeni dintre noi nu a reușit să evite această influență atunci cînd Mișcarea noastră era doar la început și de-abia în anii 1922–1923 și tocmai datorită contactului stabilit pe atunci cu partidul comunist am încercat să ne clarificăm concepția politică în ceea ce privește conținutul și forma picturii noastre* » [1].

Îndată după ce a creat *Maternitate*, Orozco a executat la etajul II al Școlii naționale pregătitoare, fresca *Ospățul celor bogați în timpul certei celor săraci*. În această frescă, simbolismul abstract este înlocuit prin redarea concretă a unui episod social, iar imitarea formelor elevate ale Renașterii lasă locul unui ascuțit limbaj propriu caricaturii politice.

Aceleași idei sînt întruchipate de Orozco și în celelalte două fresce ale ciclului: *Christos sfărîmîndu-și crucea* și *Troița*.

« *În lucrările lui Orozco, Siqueiros și ale altor pictori mexicani, se cristalizează astfel un stil aspru și biciuitor amintind stilul desenelor apărute*

[1] Diego Rivera. *Pictura mexicană contemporană*. « Iskusstvo » 1955, nr. 5, pag. 63.

în primii ani ai deceniului al treilea în ziarul « El Machete » [1]. În această perioadă, sarcinile ridicate de agitație și de educația politică în fața pictorilor sînt adesea înțelese în mod superficial și sînt rezolvate prea « frontal ». Unora din lucrări li se potrivesc de minune cuvintele lui Guerrero: « *Vom ieși cu arta noastră în stradă, vom desena afișe revoluționare, vom desena firme, vom face totul numai și numai pentru a avea posibilitatea de a desena undeva, într-un colțișor, simbolul secerei și ciocanului, sau de a scrie o lozincă revoluționară.* » [2]

Că arta se apropie de realitate, că ea capătă un conținut revoluționar tot mai bogat o dovedesc și lucrările create în această perioadă de Rivera. n frescele sale executate îndată după *Creație* (în primele picturi murale pentru «Curtea muncii» din Ministerul Învățămîntului și pentru Școala de agricultură din Chapingo), pentru a trata o temă contemporană, Rivera folosește adesea atribute ale compozițiilor religioase. În fresca *Înfrățirea dintre muncitori și țărani*, sombrero-ul țăranului pare să fie un nimb, iar compoziția frescei amintește de tradiționala schemă a întîlnirii dintre Maria și Elisabeta. Dar chiar în fresca *Moartea peonului* (« Curtea muncii » din Ministerul Învățămîntului, 1923), Rivera zugrăvește evenimentele prin intermediul unor imagini luate din viața contemporană lui și cu ajutorul unor situații concrete. Scena în care cîțiva revoluționari își iau rămas bun de la un tovarăș de-al lor, ucis în chinuri de către dușmani, este patetică și plină de tragism. Figurile oamenilor aplecați asupra celui ucis sînt desenate în contururi line; mișcîndu-se cu băgare de seamă, oamenii se tem parcă să nu tulbure tăcerea îndurerată. Caracterul reținut al tensiunii dramatice este redat printr-o compoziție de factură clasică: un triunghi ușor sesizabil, în care se înscrie grupul din primul plan, constituie laitmotivul schemei compoziționale. Laitmotivul se repetă în contururile sumare ale unui sever peisaj mexican: prin acest procedeu, Rivera realizează o subtilă armonie ritmică între figuri și mediu. Spațiul devine aici

[1] « El Machete » — Organ de presă al Sindicatului, devenit curînd după aceea organul central al CC. al Partidului Comunist din Mexic.

[2] Xavier Guerrero. *Pictorul în Mexic*. « Na literaturnom postu » 1928, nr. 9.

concret şi se transformă într-un element activ care dezvăluie privitorului caracterul emoţional al întregii lucrări. Logica precisă a construcţiei compoziţionale, ce aminteşte de arta Renaşterii italiene timpurii, se îmbină cu factura pronunţat plastică proprie formei sintetice a figurilor, şi cu o anumită primitivizare a acestora, pe linia imaginilor specifice străvechii arte naţionale mexicane.

Anii 1921–1924 au constituit o perioadă de cristalizare a stilului artei plastice mexicane contemporane. Diferiţi artişti plastici uniţi de programul Sindicatului lucrau în una şi aceeaşi direcţie, realizările unuia devenind adesea un bun al tuturor.

Sarcina primordială din această perioadă o constituiau agitaţia şi instruirea poporului analfabet. Aşa se explică între altele şi primitivizarea limbajului plastic precum şi rezolvarea «frontală» a unor mari teme. Căutînd forme noi pentru a exprima un nou conţinut, artiştii plastici treceau adesea de la o extremă la alta, de la un simbolism filozofico-religios extrem de complex, la limbajul simplificat al afişului. Totuşi, în frescele create în perioada respectivă de Rivera pentru «Curtea muncii» din Ministerul Învăţămîntului, de Orozco pentru Şcoala naţională pregătitoare, precum şi în unele din lucrările create de Siqueiros, Charlot Montenegro, Guerrero ş.a., un amplu conţinut revoluţionar a fost întruchipat într-o formă artistică adecvată.

O simplitate plină de măreţie, un limbaj artistic bazat pe ample generalizări, folosirea tradiţiilor naţionale şi a experienţei dobîndite de arta plastică europeană constituie tot atîtea calităţi specifice pentru stilul artei plastice mexicane contemporane.

Perioada transformărilor democratice nu a durat însă multă vreme în Mexic. Cu începere din anul 1924, adică o dată cu venirea la putere a preşedintelui Calles, începe şi ofensiva reacţiunii împotriva cuceririlor democratice ale revoluţiei. Vasconcelos, ministrul învăţămîntului şi totodată principalul protector al Sindicatului, îşi pierde postul în guvern. Noul ministru al învăţămîntului., încă de la luarea funcţiei în primire, a declarat: « *Primul lucru pe care îl voi face va fi să şterg aceste fresce oribile* ». Încurajat direct de guvern, un grup de tineri reacţionari burghezi s-a năpustit în clădirea Şcolii naţionale pregătitoare şi a distrus o bună parte

din frescele create de Orozco şi de Siqueiros. În anul 1925, Sindicatul este desfiinţat, ziarul «El Machete» este interzis, lucrul la frescele murale încetează. Fără lucru, persecutaţi, pictorii progresişti îşi părăsesc patria. Noua atmosferă politică deschide drum unor noi tendinţe în artă.

În perioada de formare a tinerei arte, artiştii plastici grupaţi în Sindicat au apărat independenţa creaţiei lor în faţa influenţelor exercitate de curentele formaliste moderne din arta plastică europeană şi americană, mai cu seamă, de aşa-numita «şcoală pariziană». Lupta pentru crearea unei arte cu un amplu conţinut social a luat în Mexic forma luptei pictorilor monumentalişti împotriva pictorilor ce practicau pictura de şevalet. « *Negăm aşa-numita artă de şevalet şi orice artă care îşi are rădăcinile în păturile ultraintelectuale, deoarece această artă slujeşte aristocraţiei* » [1] — spuneau maeştrii din Sindicat în declaraţia lor.

În ciuda caracterului extremist al acestui punct de vedere o asemenea orientare a jucat pe atunci un rol pozitiv, deoarece lupta împotriva picturii de şevalet era identificată cu lupta împotriva cubismului, fauve-ismului, împotriva abstracţionismului, cu lupta pentru consolidarea artei «stilului amplu», asigurînd, în acea perioadă de cristalizare, independenţa şi originalitatea artei noi. [2]

După desfiinţarea Sindicatului, în arta plastică mexicană încep să pătrundă curentele formaliste. Spre sfîrşitul deceniului al treilea, la Mexico se alcătuieşte o grupare literar-artistică denumită «Contemporanii», care militează pentru apropierea artei mexicane de arta europeană, indicînd ca punct de reper creaţia lui Braque, Chirico şi a altora. Începe o mişcare în favoarea tabloului de şevalet, liderul ei fiind Rufino Tamayo. Această grupare de pictori (R. Tamayo, Carlos Mérida şi mulţi alţii) păşeste pe calea căutărilor abstracte, căutînd însă, în limitele orientării sale, soluţii de factură monumentală. Tendinţa generală a artei plastice mexicane

[1] Cit. după: L. E. Schmeckebier. *Modern Mexican Art*. Minneapolis, 1939, pag. 31.

[2] Acest punct de vedere, foarte răspîndit şi în momentul de faţă printre pictorii mexicani, a dus la dispariţia specificului picturii de şevalet; a transformat tabloul de şevalet într-o copie redusă a picturii murale, limitînd posibilităţile artei plastice mexicane luate în ansamblu (n.a.).

spre o expresivitate monumentală se răsfrînge şi asupra creaţiei lor făcînd ca mulţi dintre ei să evolueze spre frescele decorative cu caracter abstract.

În ciuda reacţiunii politice şi a interdicţiilor la care sînt supuse ideile promovate de Sindicat, tradiţiile acestuia dăinuiesc în lucrările create de mulţi maeştri în ultimii ani ai deceniului al treilea şi în primii ani ai deceniului următor. Urmînd exemplul Sindicatului, în ultimii ani ai deceniului al treilea se organizează în oraşul Guadalajara cel de-al doilea grup de pictori monumentalişti denumit «Bohemia» din care fac parte José Guadalupe Zuno, Jesús Guerrero Galván şi alţii.

Aşadar, între anii 1920-1930 în Mexic se creează o mare şcoală de pictură monumentală. Picturile murale monumentale devin forma dominantă a artei plastice mexicane şi îşi pun amprenta pe stilul acesteia în general. Bazele artei noi, cristalizate în perioada de activitate a Sindicatului, continuă să fie dezvoltate în anii următori în creaţia cîtorva maeştri şi, mai cu seamă, în creaţia «Celor trei mari» ai artei plastice mexicane: Orozco, Rivera şi Siqueiros.

CLEMENTE OROZCO

José Clemente Orozco (1883 – 1949) a căpătat o pregătire strălucită şi multilaterală. Terminînd în anul 1900 Şcoala naţională de agricultură, Orozco intră, în anul 1904, simultan la Academia de arte frumoase şi la Universitatea naţională unde a urmat facultăţile de arhitectură şi, respectiv, de matematică. În anul 1909 el îşi începe activitatea artistică independentă.

Orozco făcea parte din acea fracţiune a intelectualităţii liberale mexicane care a primit revoluţia ca pe o explozie spontană, menită să dărîme temeliile lumii vechi. Scriitorul mexican Mariano Azuela a formulat limpede ideologia acestei fracţiuni în cartea sa *Trezirea*, la care Orozco a făcut o serie de strălucite ilustraţii: «*Mă întrebaţi de ce am ajuns un răzvrătit? Revoluţia este asemenea unui uragan şi dacă nu faci parte din revoluţie, nu eşti un om... eşti o frunză, o frunză moartă dusă de vînt... Villa, Obregón, Carranza? Care e deosebirea? Îmi place revoluţia cum îmi place erupţia unui vulcan... Ce mă interesează pietrele care rămîn după catastrofă? Ce-mi pasă de ele?*»[1] Ideea destrămării lumii vechi, protestul înflăcărat îndreptat împotriva nedreptăţilor sale, disperarea amară pricinuită de spulberarea iluziilor, de înjosirea demnităţii omeneşti şi de suferinţele pe care le aveau de îndurat oamenii, prevalau în conştiinţa multora dintre intelectualii de nuanţă liberală asupra idealului pozitiv care-şi propunea ca ţel suprem crearea unei noi societăţi. Contradicţiile lăuntrice ascuţite şi oscilările spasmodice de la o extremă la alta sînt specifice şi creaţiei lui Orozco.

Întors, în anul 1920, din Statele Unite în patrie[2], Orozco nimereşte în atmosfera nouă a transformărilor revoluţionare ce aveau loc în ţară. Picturile murale de la Şcoala naţională pregătitoare din Mexico, create între anii 1922–1927, au constituit lucrarea sa fundamentală din deceniul al treilea.

În unele din lucrările acestui ciclu: *Grevă, Tranşee, Distrugerea vechii orînduiri* (la parter, în curtea interioară a Şcolii) Orozco continuă linia desenelor sale revoluţionare, lapidare şi încordate, în care patosul eroic al luptei era redat prin chipuri de oameni din popor, aspre şi pline de demnitate. Aceste trăsături definitorii au căpătat o expresie pe care am putea-o numi clasică în ciclul de picturi murale de la etajul II al Şcolii naţionale pregătitoare (curtea interioară), executat în anii 1926–1927.

Zugrăvite pe întreaga suprafaţă a peretelui, toate cele şase fresce ale ciclului sînt reunite într-un singur tot printr-un peisaj arhitectonic sintetizat şi convenţional situat în ultimul plan, prin unitatea paletei cromatice austere şi prin ritmul reţinut al întregii compoziţii. Gama cromatică este bazată pe îmbinarea dintre tonurile liliachii ale fundalului arhitectonic, culoarea albastră adîncă a cerului şi tonurile cenuşii ale figurilor.

[1] Cit. după: B. S. Myers. *Mexican Painting in Our Time*. New York, 1956, pag. 10

[2] În anul 1917 Orozco fusese nevoit să părăsească Mexicul deoarece acuitatea politică şi tragismul desenelor sale datînd din această perioadă au făcut ca pictorul să fie persecutat de către conducătorii burghezi ai revoluţiei.

Ciclul începe cu fresca *Văduve de muncitori*. Suferința femeilor nu este exprimată printr-o acțiune exterioară sau printr-un gest, ci este concentrată într-o profundă trăire lăuntrică. Orozco folosește toate mijloacele de expresie ale artei sale pentru a potența această principală emoție dramatică. Spațiul în care sînt zugrăvite figurile este închis printr-un perete dreptunghiular neted, care pare să le despartă de lumea înconjurătoare, lăsîndu-le singure cu durerea lor. Impresia de singurătate tragică este accentuată și de corelația dintre figurile zugrăvite și privitor: nici una dintre femei nu are fața îndreptată spre privitor, nici un detaliu nu face legătura dintre acesta și cele trei femei.

Dinamismul lăuntric al trăirilor sufletești, încătușat de caracterul static al formelor în primele trei fresce ale ciclului (*Văduve de muncitori*, *Groparul*, *Surori benedictine*) irupe într-o mișcare nestăvilită în ultimele fresce. Ritmul greoi, încetinit în care se mișcă figurile din frescele *Rămîi cu bine, mamă*, *Revoluționarii*, *Întoarcerea la luptă*, sugerează o atmosferă aspră, generează o tristețe reținută și elevată. Formele arhitectonice geometrizate din ultimul plan sînt magistral folosite de Orozco pentru a sublinia ritmul mișcării, adică elementul fundamental la care recurge pictorul pentru a crea imaginea artistică a ciclului. Dacă în fresca *Văduve de muncitori* spațiul închis subliniază caracterul static al figurilor și accentuează simțămîntul de singurătate tragică, în ultimele fresce, suprafețele arhitectonice, desfășurate în profunzime și redate într-un racursiu exagerat, orientează mișcarea oamenilor și sugerează privitorului senzația că drumul lor dificil și eroic este un drum nespus de lung.

Datorită forței emoționale, caracterului monolit al chipurilor și clarității depline a compoziției, ceea ce amintește de unele ecouri îndepărtate ale artei lui Giotto, acest ciclu reprezintă o culme a stilului monumental din prima etapă a creației lui Orozco.

Picturile murale care decorează Școala națională pregătitoare, începute în anul în care valul revoluționar atinsese un punct culminant în avîntul său și sfîrșite atunci cînd în Mexic se instaurase cea mai cruntă reacțiune, au reflectat cu fidelitate dezorientarea politică căreia îi căzuse pradă Orozco, lipsa de coerență a concepțiilor sale estetice. Pierzînd încrederea plină de bărbăție în viitor, pe care o întruchipase cu atîta forță în primele lui lucrări,

Orozco trece la o amară disperare, generată de faptul că pictorul era dezamăgit de rezultatele revoluției.

O serie de lucrări din acest ciclu dovedesc limpede că arta sa începe să evolueze și pe o altă linie: spre îngroșarea expresionistă a formei, particularitate care va fi în bună măsură definitorie pentru stilul picturilor murale executate de Orozco ulterior.

Un sentiment de pesimism și dezamăgire răzbate deja în fresca *Troița*. Orozco creează aici o imagine simbolică a revoluției intrate în impas, a revoluției care nu mai știe pe ce drum să apuce. Din spatele celor două figuri îngenuncheate — un muncitor și un țăran, redați în mișcări bruște, răsare figura unui soldat revoluționar care strînge o pușcă în mîinile sale puternice, ale căror dimensiuni sînt vădit exagerate de pictor. Ostașul năzuiește să meargă înainte, dar steagul roșu al revoluției îi acoperă fața, împiedicîndu-l parcă să vadă care sînt adevărații dușmani împotriva cărora este îndreptată arma sa. Această circumstanță face ca elanul său eroic să pară condamnat de o tragică fatalitate. Pentru a sublinia tensiunea emoțională a imaginilor, Orozco deformează figurile, le violentează proporțiile și accentuează dinamismul mișcărilor. [1].

Frescele de la etajul I al Școlii naționale pregătitoare executate cu două săptămîni înainte ca Orozco să fie îndepărtat de la decorarea școlii, au un caracter și mai expresiv. Prevăzînd că va înceta în curînd lucrul, pictorul s-a grăbit parcă să exprime pe suprafața peretelui întreaga amărăciune a dezamăgirii care pusese stăpînire pe sufletul său, să arunce în fața orînduirii sociale existente ultimul său cuvînt de acuzare. Orozco creează o crudă parodie a libertății, justiției și bisericii burgheze. Dar expresia imaginilor simbolice capătă o tentă de grotesc monstruos care nu dispune de puterea de emoționare specifică celorlalte lucrări ale acestui ciclu.

În ciuda faptului că în lucrările create de Orozco în prima etapă a activității apar anumite elemente de îngroșare și forțare a formei, limbajul

[1] De aceeași emoție înflăcărată, de același dramatism încordat și de aceeași putere de expresie sînt străbătute și celelalte fresce din acest ciclu: *Christos sfărîmîndu-și crucea* (lucrare distrusă ulterior de pictor) și *Ospățul celor bogați în timpul certei celor săraci*.

artistic al acestor lucrări nu depăşeşte limitele unei redări obiective a realităţii în imagini concrete. Cu tot dramatismul lor încordat, compoziţiile sînt clar construite, iar părţile lor componente se află în echilibru între ele; disproporţiile perceptibile în cazul figurilor sînt atenuate de un colorit reţinut şi cald.

După ce lui Orozco i se interzice să lucreze la decorarea Şcolii naţionale pregătitoare, controlul sever exercitat de guvern asupra creaţiei sale devine insuportabil pentru pictor, ceea ce-l determină ca în anul 1927 să plece în Statele Unite.

O dată cu primii ani ai deceniului al patrulea, în creaţia lui Orozco încep să se contureze trăsături ale expresionismului. Abandonînd-l pe Giotto şi arta străvechiului Mexic, Orozco preia tradiţia lui El Greco şi Goya.

Spre deosebire de Rivera, Orozco este mai degrabă un artist care neagă decît unul care afirmă. Această particularitate determină o anumită limitare a creaţiei sale, deşi protestul îndreptat de pictor împotriva lumii capitaliste devine deosebit de înflăcărat în perioada menţionată. Orozco îşi exprimă dezaprobarea faţă de realitate, prin distrugerea, în arta sa, a învelişului material al acestei realităţi, prin deformarea figurilor, prin denaturarea perspectivei şi accentuarea expresivităţii imaginilor. Asemenea trăsături stilistice apropiate de arta expresionistă se manifestă cu timpul în forme tot mai pronunţate, făcînd ca artistul să evolueze treptat spre o totală distrugere a imaginii vizuale şi lipsind, în cele din urmă, protestul exprimat de lucrările sale de o orientare socială clară.

Prima lucrare executată de Orozco în Statele Unite — fresca *Prometeu* de la colegiul Pomona din California (1930) — poate fi considerată ca o lucrare-program a pictorului. În chipul legendarului erou antic, Orozco întruchipează ideea că o puternică personalitate trebuie să se sacrifice pentru binele tuturor.

În centrul frescei se află figura gigantică a lui Prometeu, ce ne apare apăsată de arcadele, prea strîmte pentru ea, care o încadrează. Întreaga compoziţie este străbătută de o mare tensiune, rezultată din încălcarea perspectivei, din încîlcirea diferitelor planuri şi din folosirea unui colorit de mare expresivitate. Orozco redă prin astfel de mijloace plastice puterea încătuşată a lui Prometeu şi elanul neobosit al unor trupuri omeneşti

zbuciumate şi ireale, asemănătoare unor limbi de flăcări; acest elan fără o direcţie precisă, împietreşte în mişcările spasmodice ale figurilor deformate. Eroica faptă săvîrşită de Prometeu apare sterilă, iar sacrificiul adus de erou nu poate nici el uşura soarta omenirii, după cum nu o poate face nici energia revoluţionară a maselor. Această idee pesimistă defineşte şi alte lucrări executate de Orozco după anul 1930.

Complicaţiile de esenţă simbolică şi elementele expresioniste se vădesc cu şi mai multă pregnanţă în următoarea lucrare creată de Orozco în S.U.A.: picturile murale pentru biblioteca colegiului Dartmouth din Hannover. Tema lor o constituie istoria civilizaţiei americane şi ea este tratată în planul unei ample generalizări istorico-filozofice, în stil folcloric.

Complexa concepţie ideologică care a stat la baza acestui ciclu este încununată de fresca *Cristos sfărîmîndu-şi crucea*. Figura centrală, asemănătoare cu figura lui Cristos aşa cum l-a zugrăvit Grünewald la Isenheim, dar avînd ochii Pantocratorului bizantin, condamnă parcă civilizaţia burgheză modernă. Îmbinările brutale şi disonante de tonuri verzi, portocalii şi violete subliniază tensiunea emoţională a întregii scene, amplificînd-o pînă la paroxism.

Orozco a continuat să lucreze în Statele Unite pînă în anul 1934, cînd în viaţa politică din Mexic intervin schimbări importante. Guvernul liberal al preşedintelui Cárdenas, venit la putere, începe să traducă în viaţă o serie de transformări democratice. Se înfăptuieşte reforma agrară, presa şi partidele politice beneficiază de o relativă libertate, companiile petrolifere americane sînt naţionalizate; toate acestea creează terenul necesar pentru un nou avînt al ideilor democratice. Oamenii de cultură progresişti care, în perioada dictaturii lui Calles, activaseră în ilegalitate se unesc în anul 1936 în Liga scriitorilor şi artiştilor plastici revoluţionari (LEAR), pe baza căreia, în anul 1937, ia fiinţă Atelierul de grafică populară, care va urma în activitatea sa practică programul Sindicatului. Ca şi mulţi alţi pictori, Orozco se întoarce în patrie.

În lucrările create de Orozco după întoarcerea sa în ţară, continuă să se dezvolte acele trăsături ce se cristalizaseră în picturile murale realizate de el în Statele Unite.

În pictura murală de la Palatul artelor frumoase din Mexico (1934) Orozco abordează din nou tema civilizației contemporane, tratată de el în lucrările pentru colegiul Dartmouth. Respingerea pe plan emoțional a bazelor realității burgheze de către pictor este exprimată aici într-o formă și mai acută decît în lucrările amintite.

Fresca nu este axată pe un subiect concret și are caracterul unei viziuni de coșmar, generată de groaza în fața unor forțe întunecate și obscure, care împing omenirea în prăpastia nebuniei și pieirii. Mari roți dințate, carabine, grămezi de sfărîmături de fier se înfig în carnea vie a omului asemenea unei gigantice mașini de tocat carne, sfîșie și strivesc trupurile care sînt apoi mistuite într-un uriaș incendiu dezlănțuit în depărtare. Fețele femeilor care rîd în primul plan par zămislirea unui cuget bolnav rîzînd de propria sa nebunie și de propria sa pieire. Masele îngrămădite haotic alcătuiesc două diagonale încrucișate, sugerînd privitorului o mișcare vertiginoasă în care toate formele se prăbușesc cu scrîșnete și tunete.

Orozco este un pictor a cărui creație s-a cristalizat în perioada revoluției și s-a dezvoltat în complexa ambianță a ascuțirii luptei de clasă care nu a reușit să ducă totuși revoluția socială din Mexic la o victorie definitivă așa cum au visat, la începutul secolului, artiștii plastici mexicani progresiști. Creația lui Orozco are un specific social pronunțat. Dar, dincolo de complexa luptă de interese și patimi care răzbat la suprafața procesului istoric, Orozco nu a știut să vadă adevăratele forțe motrice ale realității sociale din care a făcut obiectul creației sale. Profunda contradicție lăuntrică dintre atitudinea negativă a pictorului față de temeliile lumii capitaliste, pe de o parte, și incapacitatea sa de a găsi o ieșire din realitatea capitalistă pe de alta conferă o rezonanță tragică întregii creații a lui Orozco. Forței antiumane oarbe a legilor care domină societatea burgheză, Orozco îi poate opune doar idealuri etice abstracte.

Negînd civilizația modernă, Orozco a năzuit totodată să întruchipeze, în fresca sa pentru Institutul de arte frumoase și ideea morală a purificării omenirii prin suferință, ideea renașterii societății datorită flăcării purificatoare a distrugerii. Tocmai de aceea a și intitulat pictorul fresca respectivă *Katharsis*. Dar și această idee, — legată de altminteri de concepția creștină despre lume — nu este concretizată decît în aspectul ei negativ.

Într-un moment în care criza politică este din ce în ce mai apropiată, cînd în Europa fascismul își face de cap și un nou război mondial devine pe zi ce trece mai iminent, atitudinea negativă a pictorului față de realitate îmbracă forme tot mai acute; protestul său devine tot mai pătimaș, tot mai disperat, iar conținutul lucrărilor din ce în ce mai sumbru.

Începînd cu picturile murale de la Palatul artelor frumoase și cu cele de la Universitatea din Guadalajara, tema omenirii suferinde, intrate în agonie, zvîrcolindu-se în chinuri și cuprinsă de o furie oarbă, distrugîndu-se pe sine însăși, determină caracterul lucrărilor create de Orozco între anii 1930—1949 (picturile murale de la Palatul guvernamental și de la Orfelinatul din Guadalajara, Palatul justiției și spitalul « Isus » din Mexico etc.). Dacă în primele sale lucrări, Orozco înfățișa limpede obiectul împotriva căruia era îndreptat protestul său înflăcărat, în această din urmă perioadă penelul pictorului pare dominat de o teamă apocaliptică în fața întregii lumi moderne. Nu clasele care luptă împotriva exploatatorilor, ci întreaga omenire se ridică împotriva propriei sale naturi și piere în lupta cu forțele obscure. Orozco însuși scrie că «. . . *suferințele epocii noastre pot fi comparate doar cu pedepsele din Apocalips*». [1]

În ultimii ani ai vieții, Orozco lucrează cu o uriașă încordare, «*posedat de ideea focului și a morții*» [2].

Incendiul în care arde lumea veche își aruncă reflexele sîngerii pe fundalurile ultimelor sale picturi murale. Dar care este ideea pozitivă ce trebuie să se nască din această flacără purificatoare a distrugerii? La această întrebare Orozco nu a putut da un răspuns. Ideea de care vorbim a continuat întotdeauna să rămînă pentru el un ideal abstract de regenerare creștinească a spiritului uman prin suferință.

Acolo unde Orozco neagă, el este plin de pasiune și mînie, găsește adesea imagini expresive și pregnante ca să dea viață ideii sale; de îndată ce încearcă să afirme un ideal pozitiv, limbajul său artistic devine sec și alegoric. În aceasta constă latura cea mai vulnerabilă a creației lui Orozco,

[1] B. S. Myers. *Mexican Painting in Our Time*. New York. 1956, pag. 198.

[2] G. Galván. *A Mexican Painter Views Modern Mexican Painting*. 1942, pag. 6.

aceea care l-a împins pe acest mare artist într-o profundă criză. Fără să vadă în forțele sociale ale realității înseși o ieșire din ororile realității capitaliste, Orozco încearcă, în ultimele lui lucrări, să privească fenomenele lumii contemporane prin prisma unei concepții primitive despre lume, adesea barbare, care a stat la temelia culturii mexicane străvechi și din epoca colonială.

Teama primitivă în fața legilor care ar predestina viața oamenilor s-a transformat, în perioada colonială a istoriei mexicane, în concepția potrivit căreia omul nu reprezintă nimic în fața dumnezeului creștin așa cum apare acesta în varianta sa spaniolă, cea mai sumbră din toate. Îmbinarea celor două concepții despre lume a determinat în bună măsură caracterul culturii mexicane pînă la începutul secolului al XX-lea.

În ultimele lucrări create de Orzoco pare să reînvie spiritul sumbru al străvechii culturii mexicane. În ele, omul este înfățișat doar ca o ființă suferindă și neputincioasă, capabilă să se spele de păcatul originar care apasă asupra lui numai cu prețul propriei sale pieiri, din care pricină, lucrările lui Orozco capătă o nuanță de cruzime.

Stilul lui Orozco dobîndește trăsături pur expresioniste, limbajul artistic folosit este din ce în ce mai generalizator și mai convențional, gravitînd spre forme simbolice și abstracte. Pictorul zugrăvește prin cîteva trăsături puternice de penel, pe fonduri întunecate sau roșii ca focul, fețe expresive de oameni, care amintesc, prin încordarea lor extatică, chipurile de sfinți din iconografia bizantină. Compoziția frescelor sale, de dimensiuni vaste, este construită pe un dinamism nereținut, rezultat din mișcările opuse în care sînt angrenate mase uriașe de oameni. Mișcările se încrucișează și se ciocnesc între ele, evoluînd în direcții diferite și « dărîmînd», prin șocul lor, suprafața plană a peretelui. Impresia de mișcare nestăvilită este accentuată și de intensitatea tot mai mare a efectelor cromatice. Coloritul devine tot mai încordat și mai subiectiv, întemeindu-se pe îmbinări brutale, disonante, între tonuri de roșu purpuriu, violet, verde-cenușiu și cafeniu. În ultimele lucrări create de Orozco apare și tendința spre monocromie grafică.

Picturile murale realizate în anul 1940 la biblioteca Ortiz din orașul Michoacan, dovedesc că Orozco a făcut o nouă concesie artei expresioniste

și abstracte. În spațiile dreptunghiulare de pe pereții laterali ai bibliotecii sînt realizate o serie de picturi murale executate în alb-negru, ca un fel de litografii monumentale. Orozco revine aici la tema desenelor și frescelor sale revoluționare. Înfățișînd suferințele oamenilor, aceste lucrări nu sugerează însă privitorului compasiunea pictorului pentru suferințele înfățișate, ci doar o disperare cumplită, care degenerează uneori în cruzime și care face, firește, ca lupta să nu aibă nici un sens iar fapta eroică — nici urmă de măreție.

Fresca *Execuția* înfățișează un grup de oameni străpunși de gloanțe, zvîrcolindu-se în convulsiuni lîngă un perete sumbru, de piatră. Fețele lor schimonosite și figurile lor deformate abia amintesc de eroii lucrărilor create de Orozco în tinerețe.

Într-o altă frescă, cîțiva cai ridicați în două picioare, gonind drept spre privitor, pot fi de asemenea priviți ca un simbol al dezmățului unor forțe obscure care distrug civilizația umană.

În alte două fresce ale aceluiași ciclu, Orozco recurge la un limbaj artistic abstracto-expresionist, înfățișînd o masă de oameni sub forma unui monstru orb, cu nenumărate mîini, și urlînd prin mii de guri.

Tot în 1940 Orozco a executat și fresca în șase părți, *Bombardier în picaj* pentru expoziția « Douăzeci de secole de artă mexicană» deschisă în Muzeul de artă modernă de la New York. O masă haotică de cîrlige, blocuri și lanțuri metalice amintește doar pe departe forma unui avion doborît și strivit la pămînt.

Pictorul a năzuit să redea prin formele abstracte ale frescei sale, groaza în fața războiului declanșat de fasciști, război ce se dezlănțuise între hotarele Europei și amenința să cuprindă întreaga lume. El folosește în aceste fresce procedeele picturii suprarealiste, alcătuind din fragmente de fier ceva asemănător cu niște fețe omenești schimonosite, sugerînd astfel privitorului ideea suferinței și a morții. Factura rece și cîntărită a suprarealismului, străină metodei de creație practicată de Orozco, transformă fresca într-o schemă moartă.

Una din ultimele lucrări create de Orozco, *Alegoria națională*, la Școala națională de învățători din Mexico (1948), constituie o pură abstracțiune. Zugrăvită pe un perete concav de beton, al unui teatru în

aer liber, această pictură murală este o îmbinare de spirale dinamice și figuri stereometrice. *Alegoria națională* este, în ultimă instanță, acel impas logic în care a ajuns pictorul datorită faptului că s-a rupt din ce în ce mai mult de realitate, este de fapt pieirea sa ca creator, survenită cu un an înaintea morții sale fizice, în anul 1949.

DIEGO RIVERA

Pe o linie cu totul diferită a evoluat creația altui mare monumentalist mexican, Diego Rivera (1886–1957).

Diego Rivera s-a născut în micul orășel Guanajuato nu departe de Mexico. În vîrstă de 11 ani, el a intrat la Școala serală de arte frumoase de pe lîngă Academia San Carlos, unde a studiat în clasa profesorului Rebull, discipol al lui Ingres. I-au mai fost profesori José Velasco, binecunoscut maestru al peisagisticii mexicane și Félix Parra, pictor și arheolog. Studiile academice au dat lui Rivera o strălucită pregătire profesională. Dar adevăratul său dascăl a fost Posada, în al cărui atelier, Rivera a lucrat ani de-a rîndul. Aici a înțeles Rivera pentru prima dată că arta trebuie să participe activ la realitatea revoluționară din Mexic. Ulterior, el a definit acest principiu în următoarele cuvinte: « Posada m-a învățat să văd legătura dintre artă și viață ». [1]

După prima expoziție personală, cuprinzînd lucrări create în anii de studiu, Rivera primește în anul 1906 o bursă de stat pentru a călători în Europa. Perioada peregrinărilor sale durează între 1906 și 1920.

Călătorind prin Spania, Franța, Belgia, Anglia, Italia, Rivera are prilejul să cunoască bine capodoperele multiseculare arte europene. Pentru o scurtă perioadă el este cucerit pe atunci de pasiunea experimentelor postimpresioniste și cubiste. Dar problemele artistice ale « școlii pariziene» erau străine de atmosfera marilor zguduiri sociale în care se formase Rivera ca cetățean și artist. Pe Rivera îl atrage o artă dominată de o mare

[1] Hans F. Secker. *Diego Rivera*. Dresden, 1957, pag. 28.

forță etică; e atras de Breughel pe care-l va adora toată viața; e atras de asemenea de arta maeștrilor din Italia renascentistă.

După cum s-a mai spus, prima mare lucrare executată de Rivera după întoarcerea în patrie a fost pictura murală pentru curtea interioară a Ministerului Învățămîntului (1923–1924) așa-numita « Curte a muncii ». Această curte este înconjurată de galerii deschise. Frescele, zugrăvite pe întregul perete, fără întreruperi, sînt privite pe secțiuni prin golurile arcadelor. Ele reprezintă un ciclu tematic unitar, deși nu sînt legate printr-o linie fabulativă unitară. Ideea creației, pe care pictorul o întruchipa, în primele lui picturi murale, în plan abstract și simbolic, este tratată de astă dată prin zugrăvirea concretă a muncii țăranilor și muncitorilor mexicani. După părerea noastră, în nici una din lucrările ulterioare, Rivera nu a mai creat scene de muncă atît de expresive în monumentalitatea și măreția lor ca în frescele alcătuind acest ciclu. Renunțînd la orice detalii întîmplătoare, curățind compoziția de orice amănunte inutile și subliniind ritmul principal al episodului înfățișat, Rivera conferă acestor scene un caracter epic și sintetic.

Fabrica de zahăr este una dintre cele mai reușite fresce din ciclu. În ea, figurile și spațiul sînt subordonate unui ritm unic de mișcare circulară. Mișcarea începe în centru, cu figurile celor doi muncitori care amestecă masa de zahăr cu două bețe lungi. Mișcarea lor este continuată apoi prin amplasarea generală a figurilor într-un cerc care unifică și îmbină trei planuri spațiale. Ritmul care domină întreaga compoziție sugerează privitorului că oamenii sînt strîns uniți între ei; dezvoltarea într-un anumit tempo, a acestui ritm redă respirația puternică și grea a muncii oamenilor.

Specificul picturilor murale, acea indispensabilă coordonare a spațiului arhitectonic « receptor » cu « noul spațiu » creat de pictură, determină în bună măsură elementele distinctive ale construcției compoziționale și pentru unele din procedeele plastice folosite de Rivera. Așa de pildă dimensiunea mai mare a figurilor din planul doi în comparație cu cele din primul plan reduce profunzimea spațiului și păstrează caracterul plan al peretelui. Dintre cele mai valoroase lucrări ale acestui ciclu face parte și *Coborîrea în mină*. De sub două arcuri masive, care împart compoziția în părți egale, un torent de muncitori înaintează încet către deschizătura

neagră a minei, aflată în centrul compoziţiei. Figurile lor alcătuiesc un cerc desfăşurat în profunzime, subliniat prin scara care coboară în cerc, ceea ce sugerează o mişcare monotonă şi neîntreruptă. Liniile drepte ale tîrnăcoapelor, scîndurilor şi lopeţilor pe care muncitorii le poartă pe umeri, alcătuiesc un pătrat care închide mişcarea lor circulară, dînd impresia de încordare, de încătuşare. Deşi figurile redau mai de grabă atenţia concentrată a unor oameni care coboară pe o scară foarte abruptă, decît o încordare musculară, privitorul simte greutatea apăsătoare a muncii lor, percepe un uriaş efort fizic.

Stilul în care sînt executate frescele din «Curtea muncii» se caracterizează printr-o compoziţie severă, prin ritmuri precise şi forme laconice.

Cu totul alte principii stilistice foloseşte Rivera în următorul ciclu de fresce — în picturile murale din « Curtea serbărilor» [1] din Ministerul Învăţămîntului (1925). În ele se vădeşte tendinţa pictorului spre un stil narativ panoramic, spre o desfăşurare sub formă de friză, acoperind întreaga suprafaţă a peretelui.

Frescele din « Curtea serbărilor» marchează începutul unei noi etape în creaţia lui Rivera: pictorul face apel la tradiţiile străvechilor picturi murale mexicane şi la tradiţiile sculpturii monumentale.[2] Faptul că Rivera face apel la moştenirea naţională a determinat în bună măsură stilul pe care îl va utiliza pictorul în următoarele compoziţii murale. Folosirea tradiţiilor naţionale explică atît laturile viguroase, cît şi pe cele deficitare ale artei sale.

În cazul frescelor din « Curtea serbărilor» însăşi tema zgomotoaselor serbări populare justifica o mare îngrămădire de întîmplări şi detalii, ce acordau frescelor un caracter de panoramă amplă.

[1] Ca şi « Curtea muncii », « Curtea serbărilor » a fost denumită astfel datorită temelor tratate de Rivera în frescele zugrăvite aici, înfăţişînd sărbători şi datini tradiţionale ale poporului mexican.

[2] Străvechile fresce mexicane, strîns legate de trăsăturile specifice ale scrierii pictografice, îmbină caracterul narativ, panoramic, cu imagini alegorice de amplă generalizare. Compoziţia acestor fresce este construită după principiul acoperirii integrale, în covor, a întregii suprafeţe a peretelui. Sculptura mexicană străveche se caracterizează printr-o simplitate plină de măreţie şi prin statism, puterea ei de expresie fiind bazată pe corelaţia simplificată dintre diferitele volume tratate în mod geometric.

Absenţa unei construcţii compoziţionale clare este compensată în majoritatea frescelor din acest ciclu prin ritmul liniar şi cromatic foarte rafinat care reuneşte figurile şi detaliile. Generalizarea monumentală este realizată prin sobrietatea coloritului pe care se bizuie întreaga construcţie.

Dar în lucrările ulterioare — picturile murale de la etajul II al Ministerului Învăţămîntului (1926—1929) şi din casa scărilor din Palatul Naţional din Mexico (1929) — încep să se observe şi părţile slabe ale încercării lui Rivera de a pune de acord o temă contemporană cu specificul artei plastice mexicane străvechi şi cu cel al artei populare.

Tema picturilor murale de la etajul II al Ministerului Învăţămîntului au constituit-o două cîntece revoluţionare. Frescele, încadrate de arcade pictate, sînt reunite prin brîuri decorative pe care sînt scrise texte din acele cîntece. Această idee — introducerea unui text de cîntec într-o frescă — a determinat metoda ilustrativă a zugrăvirii. Rivera transpune mecanic în pictura murală principiile artistice ale desenului popular primitiv şi ale caricaturii populare primitive, ca şi pe cele ale desenelor politice create de Posada (*Ospăţul milionarilor*, *Intelectualitatea burgheză*, *Noaptea bogătaşilor* etc.).

O mare expresivitate obţine Rivera în acele lucrări în care creează chipuri de oameni din popor. Aceasta corespunde în mai mare măsură talentului poetic al lui Rivera, idealului său social — pozitiv. Frescele de acest fel se disting prin vigoarea şi optimismul lor, deosebindu-se astfel de lucrările realizate de Orozco şi Siqueiros, în care întîlnim adesea un protest anarhic şi atotdistrugător.

Noaptea săracilor face parte dintre cele mai valoroase lucrări ale ciclului. În partea de jos a frescei sînt înfăţişaţi cîţiva oameni săraci, adînciţi într-un somn greu. Figurile lor cu forme monolite ne amintesc vechile sculpturi aztece. Oboseala de care sînt cuprinşi săracii, scurta lor odihnă sînt redate prin ritmurile lente ale trupurilor nemişcate şi ale mîinilor atîrnînd neputincioase în jos, prin conturile line şi plastica volumelor modelate fluent, cu mari pete de culoare. Volumul subliniat al figurilor contrastează puternic cu restul plat al frescei. Deasupra săracilor, în registrul din mijloc sînt zugrăviţi muncitori şi soldaţi revoluţionari. Mişcările lor sînt încete de

parcă s-ar teme să nu tulbure scurta odihnă a ţăranilor. În fîşia de sus este înfăţişată burghezia care aşteaptă o clipă prielnică pentru atac. O atmosferă de linişte încordată şi ameninţătoare învăluie întreaga frescă.

În această operă, Rivera îmbină organic caracterul plan, în general decorativ, avînd rădăcinile în străvechile picturi murale mexicane, cu valorile plastice ale sculpturii indiene.

Caracterul uneia dintre cele mai importante lucrări create acum de Rivera – picturile murale din casa scărilor de la Palatul Naţional din Mexico (1929) – a fost şi el determinat de faptul că pictorul a preluat tradiţiile străvechii arte mexicane.

Tema acestor picturi murale o constituie istoria Mexicului din vremurile străvechi şi pînă în zilele noastre[1].

Ansamblul de chipuri şi evenimente, dictat de năzuinţa pictorului de a înfăţişa dezvoltarea istorică a naţiunii sale, este redat de Rivera prin mijloacele specifice ale picturii naţionale mexicane. Factorii care definesc caracterul naţional tradiţional al stilului sînt următorii: acoperirea întregii suprafeţe a peretelui cu pictură murală; echilibrarea ansamblului prin oscilaţii ritmice şi cromatice; îmbinarea episoadelor concrete cu simboluri generalizate ce se includ perfect în textura picturală a lucrării.

Folosirea tradiţiilor naţionale a influenţat în mult mai mare măsură stilul acestei lucrări decît stilul picturilor murale create înainte, de Rivera. Uriaşul număr de detalii variate care se îngrămădesc unul peste altul, începînd cu portretele personalităţilor istorice[2] şi sfîrşind cu imaginile stilizate ale ostaşilor azteci, sparge unitatea compoziţională a picturii murale, transformînd-o într-o complexă alegorie, într-o pictogramă

[1] Picturile murale de pe peretele central al casei scărilor sînt reunite prin friza inferioară care redă evenimente din istoria Mexicului. Friza începe cu scene din viaţa triburilor băştinaşe; urmează scene înfăţişînd cucerirea Mexicului şi scene din războaiele coloniale, apoi este înfăţişată lupta poporului pentru eliberare. Sus, deasupra frizei, în semicercurile arcadelor de încadrare, Rivera zugrăveşte etapele principale ale luptei desfăşurate de poporul mexican pentru independenţă (executarea împăratului Maximilian, apărarea împotriva invaziei săvîrşite de nord-americani în anul 1848 etc.), precum şi portrete ale personalităţilor istorice.

[2] În această pictură murală, Rivera a creat peste 100 de asemenea portrete.

încîlcită care poate fi înţeleasă numai dacă este descifrată foarte amănunţit.

Lucrările create de Rivera după frescele din «Curtea serbărilor» din Ministerul Învăţămîntului au constituit tot atîtea căutări încordate ale unui nou stil. Pictorul tinde să găsească cea mai adecvată formă de îmbinare a tradiţiilor străvechii arte mexicane cu principiile picturii monumentale europene, pentru a crea un limbaj universal al artei plastice moderne. În majoritatea lucrărilor din perioada amintită, aceste două elemente componente ale stilului lui Rivera nu alcătuiesc încă un tot unitar. Este semnificativ faptul că aproape simultan cu picturile murale din casa scărilor de la Palatul Naţional, Rivera creează fresce cu totul diferite prin caracterul lor şi anume – picturile murale din loggiile Palatului lui Cortez din Cuernavaca.

Caracterul grandios al acestui ciclu, axat pe epopeea tragică a cuceririi ţării de către spanioli, dovedeşte legătura dintre arta lui Rivera şi arta Renaşterii, mai ales în ce priveşte năzuinţa spre o amplă înfăţişare epică a evenimentelor.

În picturile murale aflate pe suprafeţele de zid dintre ferestre şi uşi, acţiunea se desfăşoară în două planuri spaţiale. Rivera zugrăveşte în avanscene principalele momente ce caracterizează diferitele perioade din istoria Mexicului (însemnarea sclavilor cu fierul roşu, trecerea indienilor la creştinism etc.), folosind planurile îndepărtate pentru a reda, desfăşurate amănunţit, evenimentele respective, concepute sub forma a nenumărate episoade separate.

Folosind subdiviziunea precisă a imaginii de ansamblu în două planuri ce nu sînt legate între ele prin verigi intermediare, Rivera urmează principiile picturii din epoca Renaşterii timpurii, atît în Italia cît şi, mai cu seamă, în Ţările de Jos. Construcţia compoziţională a anumitor fresce ne aminteşte de Bosch şi Breughel. În alte fresce, Rivera foloseşte soluţia decorativă cu un singur plan, specifică picturilor murale din străvechiul Mexic. În acest ciclu, cele două elemente menţionate nu alcătuiesc un tot unitar, ci există separat în diferitele fresce.

Plasticitatea deosebită şi dramatismul picturilor murale din Palatul lui Cortez fac din ele una din culmile creaţiei lui Rivera. Numeroasele

scene situate în planurile din fund, înfăţişînd viaţa din Mexicul cucerit de spanioli, sînt percepute de privitor ca lucrări de sine stătătoare. Puterea lor de expresie se întemeiază pe uluitorul simţ al ritmului — specific lui Rivera — care regizează mişcările şi frumuseţea plastică a corpului uman, redat printr-o singură trăsătură de penel în cele mai îndrăzneţe racursiuri. Abundenţa detaliilor şi diversitatea episoadelor, două elemente specifice pentru picturile murale create de Rivera, nu ştirbesc în acest caz integritatea lor. Ele sînt reunite fie prin tratarea spaţială a compoziţiei, fie prin organizarea ritmică a maselor plastice, contopite într-o stranie şi rafinată broderie decorativă.

Deşi concepţia care a stat la baza creaţiei lui Rivera conţinea numeroase contradicţii, iar poziţiile politice ale pictorului nu erau dintre cele mai stabile, — să nu uităm că pictorul a continuat să lucreze în Mexic în perioada celei mai crunte reacţiuni — democratismul şi orintarea socială a lucrărilor sale, valoarea lor artistică reprezintă fapte incontestabile. Lucrările create în deceniul al treilea i-au adus lui Rivera o celebritate universală. El devine cel mai de seamă pictor al Mexicului şi gloria sa umbreşte tot ce s-a realizat pe atunci în viaţa artistică a celor două continente americane.

În anul 1929, fiind invitat de Societatea artelor plastice din San Francisco, Rivera pleacă în Statele Unite.

Portretul Detroit-ului, două fresce de la Institutul de arte frumoase din Detroit ocupă un loc de frunte printre lucrările create în perioada americană.[1] Judecînd după principiile construirii compoziţiei, aceste fresce sînt apropiate de picturile murale din casa scărilor de la Palatul Naţional. Un uriaş perete este împărţit de sus pînă jos prin linii drepte şi sinuoase reprezentînd piese ale unui mecanism; rezultă astfel mai multe secţiuni în care Rivera înfăţişează diferite scene din activitatea muncitorilor industriali. Peretele se transformă în ceva asemănător unei uriaşe ferestre prin care vedem munca încordată din secţiile unei uzine Ford. În fiecare din

[1] Picturile murale de la Bursa din San Francisco, Institutul de arte frumoase din California, centrul Rockefeller Radio-City şi noua Şcoală muncitorească din New York.

scene, Rivera renunţă la fenomenul concret, reliefînd prin ritmul mişcării esenţa procesului de muncă pe care îl descrie. Dar, în ansamblul său, compoziţia este excesiv de supraîncărcată cu detalii; Rivera tratează în mod mult prea egal fiecare scenă; limbajul său artistic devine prolix, pictorul punînd accentul pe amănunte, pe o adevărată beţie a detaliilor. Abundenţa detaliilor dă frescei un caracter descriptiv. Tinzînd să depăşească această lipsă, Rivera plasează deasupra scenelor principale o serie de imagini simbolice, căzînd însă în cealaltă extremă: tratat ca imagine descriptivă şi neîncadrat organic în canavaua narativă şi plastică a lucrării, simbolul se transformă într-o alegorie rece şi moartă.

În anul 1934, Rivera creează la Noua Şcoală muncitorească din New York, al cărei director era prietenul şi biograful său, Bertram D. Wolfe, o serie de fresce închinate luptei duse de diferite popoare împotriva înrobitorilor, începînd cu Cortez şi sfîrşind cu Hitler şi Mussolini. Felul direct, pronunţat agitatoric, de a dezvălui conţinutul acestor fresce le-a transformat în adevărate pamflete publicistice sau în afişe politice monumentale.

În frescele pentru centrul Rockefeller Radio-City din New York, Rivera l-a înfăţişat pe V. I. Lenin unind mîinile muncitorilor în lupta împotriva imperialismului. Fireşte că lucrarea a fost refuzată de cei care o comandaseră şi frescele au fost în scurtă vreme complet distruse. [1].

În anul 1934, Rivera revine în Mexic unde continuă să lucreze la picturile murale din Palatul Naţional (lucrare terminată în anul 1947).

Picturile murale din casa scărilor, terminate aproape în întregime pînă la plecarea în Statele Unite, sînt continuate acum în etajul superior al edificiului. Tema eroică a primului ciclu este înlocuită de tema elegiacă a vieţii şi obiceiurilor indienilor din vechime.

După părerea noastră, Rivera nu a creat în nici o altă lucrare a sa, scene şi imagini atît de poetice. Vechea lume patriarhală, cu atmosfera ei

[1] Ulterior această compoziţie a fost integral reluată de Rivera în picturile murale de la Institutul de arte frumoase din Mexico.

de basm și viziuni folclorice, reînvie în acest ciclu. Extragerea aurului din fluviul Balzas și producerea unor ornamente meșteșugite, ateliere de olărie și țesătorie, construcția piramidelor și templelor pe fundalul misterioasei naturi sudice, străvechi zeități indiene care-i cîrmuiau pe oameni, ampla panoramă a legendarului oraș Tenochtitlan, fosta capitală a aztecilor — toate acestea se transformă într-o frapantă succesiune de linii și pete de culoare detașîndu-se pe adînca perspectivă a planurilor din fund, în ritmul lin al figurilor.

Zugrăvind evenimente cu totul separate în timp, și grupuri de oameni ce nu sînt legate printr-o acțiune unică, Rivera realizează totuși cu multă măiestrie un ansamblu unitar. Personajele și fondul ne apar împletite într-un desen decorativ unic, fără ca diferitele imagini să piardă însă cîtuși de puțin caracterul lor concret și fără ca zugrăvirea evenimentelor să-și piardă din naturalețe.

Trăsăturile stilistice care începuseră să se formeze în picturile murale din Palatul lui Cortez, ajung în această lucrare la o împlinire matură. Elementul național și elementul european din arta lui Rivera, care în primele lucrări existau izolate unul de celălalt, se contopesc într-un tot unitar.

Pictorul găsește proporția cuvenită în care să realizeze o corelație între perspectiva îndepărtată a ultimului plan și caracterul plat decorativ al primului plan; între forma pronunțat monolită, primitivă, și valoarea sintetică a imaginii artistice moderne. Din această pricină folosirea tradițiilor artei naționale nu se transformă în cazul de față într-o simplă stilizare.

Totodată, picturile murale monumentale create de Rivera își pierd acuitatea orientării lor sociale și austeritatea. În această perioadă, activitatea pictorilor se desfășoară în atmosfera unei complexe lupte politice. Dacă, la începutul deceniului al treilea, transformările democratice și consolidarea conștiinței naționale constituiau un rezultat al triumfului revoluției și erau traduse în fapt sub presiunea directă a maselor populare, în etapa la care ne referim, reformele sînt realizate de guvern. Faptul a determinat caracterul limitat burghez al transformărilor înseși, în comparație cu perioada precedentă, a influențat în mod bine definit orientarea generală a picturii monumentale, care depindea de comenzile guvernului.

Deși tematica picturilor murale se schimbă, pictorii continuă să întruchipeze în lucrările lor de acest fel, așa cum s-a întîmplat și în perioada Sindicatului, ideile înaintate ale timpului lor: afirmarea independenței naționale de stat și, în timpul războiului cînd Mexicul s-a situat de partea aliaților împotriva Germaniei hitleriste, tema luptei împotriva fascismului, iar în perioada postbelică — tema luptei pentru pace.

Cu anul 1934 se deschide o nouă etapă de dezvoltare a picturii monumentale mexicane. Patosul eroic și o clară orientare socială pot fi întîlnite într-o serie de lucrări create de Orozco, Rivera, Siqueiros și de alți maeștri între anii 1930 — 1950, dar în ciuda acestui fapt, se vădește tot mai pregnant o nouă tendință — tendința spre decorativism în pictura murală.

Dacă, în prima perioadă, frescele erau amplasate mai cu seamă pe zidurile interioare ale vechilor edificii datînd din epoca colonială, în perioada la care ne referim, noile edificii sînt construite în funcție de picturile murale ce le vor decora, creîndu-se astfel uriașe complexe arhitectonico-picturale. Picturile murale amplasate pe fațadele exterioare ale edificiilor, acoperind pereții în numeroase cartiere urbane, încep să joace un rol tot mai important. Aceste picturi murale schimbă întreaga înfățișare a orașului. În fața picturii monumentale se ridică sarcina de a se găsi un limbaj expresiv corespunzător cu stilul arhitecturii moderne, de a se descoperi noi materiale pentru picturile murale executate pe pereți de beton.

Activitatea lui Rivera și Siqueiros în ultimii ani ai deceniului al cincilea și în întregul deceniu următor a jucat un rol hotărîtor în crearea noului stil al picturilor murale monumentale. [1]

Evoluția stilului lucrărilor lui Rivera, în care elementele decorative capătă o pondere tot mai importantă, se află în directă legătură cu noile

[1] Noile tendințe în pictură capătă o formă definitivă spre sfîrșitul deceniului al cincilea, cînd în Mexic începe o perioadă de intensă construcție și înflorește arhitectura modernă. Din această pricină, Orozco, mort în anul 1949, s-a aflat în afara noilor sarcini ale picturii murale monumentale (excepție făcînd ultima sa lucrare — pictura murală de la noua Școală de învățători, lucrare cu caracter abstract).

funcţii pe care le capătă pictura monumentală. Cităm în acest sens lucrările realizate de Rivera în deceniul al şaselea: pictura murală de pe faţada exterioară a Teatrului insurgenţilor din Mexico (1951), picturile murale de la Stadionul universitar (1951), decorarea bazinului fluviului Lerma (1953).

Faţada plană, fără ferestre a Teatrului insurgenţilor, destinată special, atunci cînd a fost proiectată, decorării cu pictură murală, este acoperită de Rivera cu un mozaic în suprafaţă de 300 de mp. O treime din suprafaţa peretelui o ocupă imaginea a două mîini de femeie care ţin în faţa ochilor o mască—simbolul teatrului. În dreapta şi în stînga celor două mîini, pictorul zugrăveşte scene din teatrul antic şi din cel modern, portrete de eroi populari. În partea de sus a faţadei, este înfăţişat faimosul comic Cantinflas — « Chaplinul mexican» — care împarte săracilor banii luaţi de la milionari.

Ca şi în cazul frescei de la Palatul Naţional, linia narativă coexistă paralel cu linia independentă a expresiei desenului ornamental ca atare, desen care încheagă întregul ansamblu. Dar în mozaicul realizat pentru Teatrul insurgenţilor, rolul principal revine elementelor decorative.[1] Factura strălucitoare a desenului decorativ, sclipirile mozaicului la lumina orbitoare a soarelui sau a proiectoarelor care o luminează în mod special, seara, sînt menite să pregătească pe privitor pentru solemna feerie a spectacolului teatral.

În cazul lucrărilor executate ulterior — în bazinul fluviului Lerma şi la Stadionul universitar — decorarea artistică a unor construcţii arhitectonice uriaşe prin dimensiunile lor excludea o soluţie narativ-fabulativă. Pictorul foloseşte aproape exclusiv gigantice imagini sculpturale, realizate din piatră naturală pe un fundament de beton şi chiar sculptura în ronde-bosse.[2]

Pentru a decora Stadionul universitar, Rivera realizează figuri extrem de simplificate şi subliniat primitiviste, care se împletesc într-un brîu

[1] Ca atare chiar, faptul că pictorul recurge la mozaic dovedeşte tendinţa sa spre o cît mai mare expresivitate decorativă.

[2] Capul (în bazin) străvechiului zeu al apei, Tlaloc, este o sculptură în ronde-bosse, acoperită cu mozaic.

ţat în jurul întregii arene. Caracterul lapidar, simplificat, precum şi proporţiile colosale ale acestor figuri în relief transformă lucrarea respectivă într-o imitaţie a străvechii sculpturi aztece.

Nu putem considera drept o renunţare la principiile unei arte cu profund şi bogat conţinut de idei, faptul că Rivera trece la lucrări monumental-decorative în care sarcinile decorative se situează pe primul plan. În lucrările de şevalet datînd din deceniul al şaselea, pictorul continuă să abordeze temele de actualitate ale epocii sale.

Îndelungata evoluţie pe care a cunoscut-o creaţia lui Rivera este complexă şi contradictorie. Dar în opera lui se vădeşte cu mai multă consecvenţă decît în opera altor maeştri, tendinţa realistă din arta plastică mexicană.

Rivera realizează cele mai de seamă lucrări ale sale atunci cînd generalizarea atît de necesară în pictura monumentală este redată printr-un episod cu totul concret. Tocmai această calitate ne îngăduie să considerăm ca fiind deosebit de valoroase picturile murale din « Curtea muncii» şi « Curtea serbărilor» (Ministerul Învăţămîntului), de la Palatul lui Cortez (Cuernavaca) şi ultimul ciclu de picturi murale din Palatul Naţional.

Atunci cînd, pentru a da viaţă unei idei generale, Rivera recurge la imagini simbolice, caracterul concret al limbajului său artistic, simţul său exact al naturii intră adesea în contradicţie cu ideea care guvernează întreaga lucrare. Aşa, de pildă, în numeroase lucrări (picturile murale pentru Şcoala de agricultură din Chapingo, Ministerul Sănătăţii din Mexico şi Institutul de arte frumoase din Detroit) noţiunile abstracte de muncă, luptă, artă şi elementele din natură sînt personificate prin figuri nude, redate în toată plenitudinea lor concret-senzorială, avînd adesea trăsături portretuale, dar nefiind legate în plan emoţional cu ideea pe care sînt menite să o simbolizeze. Legătura dintre ele devine în aceste cazuri pur speculativă, ceea ce conferă simbolurilor din lucrările lui Rivera o nuanţă rece de alegorie.

Rivera a urmărit, cu mai multă consecvenţă decît ceilalţi maeştri ai picturii mexicane, să facă din arta sa o artă profund democratică, atît prin ideile tratate, cît şi prin limbajul ei. Dar cîteodată, simplitatea imaginii este înlocuită prin simplificarea şi primitivizarea ei. Această tendinţă

dăunătoare se manifestă cel mai adesea atunci cînd năzuinţa de a folos un limbaj apropiat poporului mexican îl determină pe artist să stilizeze după modelul monumentelor artei mexicane străvechi şi al artei populare, adică atunci cînd însuşirea moştenirii naţionale este concepută ca o simplă transpunere a formelor acesteia în picturile murale moderne. Tendinţa spre stilizare a determinat, între altele, supraîncărcarea picturilor murale cu detalii, acoperirea întregului perete, în covor, cu pictură murală, absenţa unei construcţii compoziţionale precise în lucrările din ultima perioadă.

Creaţia lui Rivera a fost întotdeauna legată de activitatea sa politică şi obştească. Rivera a fost membru al Comitetului Central al Partidului Comunist din Mexic şi, în ultimul timp, preşedintele Societăţii de prietenie mexicano-sovietică. Marile sale merite în lupta pentru pace au fost recompensate prin Premiul Internaţional pentru Pace.

Tendinţa permanentă de a răspunde, prin arta sa, celor mai importante evenimente politice ale zilei l-a obligat pe artist să lucreze cu o deosebită încordare. În decursul vieţii sale, Rivera a acoperit cu picturi murale peste 5.000 de mp. de perete. Acest lucru a făcut, fireşte, ca maestrul să repete anumite procedee artistice descoperite de el, transformîndu-le uneori în şabloane.

În multe din lucrări, ideea este enunţată declarativ, ceea ce face ca anumite picturi murale create de Rivera să fie în felul lor un pamflet, un reportaj sau o caricatură de dimensiuni mari.

Ultimele lucrări ale lui Rivera — *Strîngerea semnăturilor*, consacrată luptei pentru pace, şi *Victorie glorioasă* care demască agresiunea săvîrşită de Statele Unite în Guatemala — sînt, de fapt, uriaşe afişe cu mai multe figuri. Sîntem nevoiţi să constatăm că simţul artistic şi simţul măsurii începeau să-l părăsească pe bătrînul maestru şi numai cîteva detalii izolate — armonia ritmică perfect găsită a anumitor figuri, pregnanţa unui contur, sau valoarea unei pete cromatice — trădează mîna unui mare şi talentat pictor.

Dar laturile slabe ale metodei de creaţie folosite de Rivera nu ştirbesc valoarea estetică a artei sale în întregul ei. Orientarea realistă a artei lui Rivera, bogăţia conţinutului ei, exprimat în cele mai valoroase lucrări

cu un clocotitor şi năvalnic temperament artistic, fac ca Rivera să fie una din cele mai proeminente figuri ale artei plastice contemporane de peste hotare.

Diego Rivera a vizitat de două ori Uniunea Sovietică, în anii 1927 şi în 1955. Seria de schiţe *Prin Uniunea Sovietică* pe care pictorul a conceput-o ca material pregătitor pentru o amplă lucrare, a constituit rezultatul celei de a doua vizite în Uniune; ciclul a rămas de altminteri neterminat. Diego Rivera a murit în anul 1957.

ALFARO SIQUEIROS

Un rol la fel de important în dezvoltarea artei plastice mexicane l-a jucat David Alfaro Siqueiros (născut în anul 1896). Om cu o nestăvilită energie, cu uriaşe capacităţi organizatorice, căutînd mereu noi căi în artă, Siqueiros nu este cunoscut numai prin activitatea sa artistică, ci şi ca ideolog şi teoretician al picturii monumentale mexicane, ca principal iniţiator al mişcării mexicane pentru o artă progresistă.

Încă în anii de studiu la Academia San Carlos, Siqueiros ia parte la grevele studenţeşti, iar în timpul revoluţiei luptă, avînd grad de căpitan, în armata răsculaţilor condusă de Carranza. După ce Sindicatul, al cărui secretar general era Siqueiros, este desfiinţat în anul 1925 — pictorul se dedică integral activităţii politice. El organizează sindicatul pictorilor şi al minierilor şi devine preşedintele acestuia, jucînd un rol conducător în grevele organizate de muncitorii mexicani. În anul 1927, fiind conducătorul delegaţiei de mineri mexicani, Siqueiros participă la Congresul internaţional de la Moscova. Pentru activitatea sa politică el este în repetate rînduri aruncat în închisoare. În timpul acestor întreruperi silite ale activităţii politice, Siqueiros face experimente pentru a găsi o tehnică nouă pentru pictura monumentală şi îşi pune la punct propria sa teorie estetică.

În perioada la care ne referim, pictorul considera creaţia artistică o ocupaţie secundară. Pictura era pentru el doar unul din mijloacele de luptă politică. Principala cerinţă pe care Siqueiros o ridică în faţa propriilor sale lucrări era operativitatea, reacţia rapidă la evenimente, caracterul

agitatoric. Aceste principii, specifice mai cu seamă desenului publicistic, erau transpuse de artist și în pictura monumentală.

În anul 1932, Siquieros părăsește Mexicul și călătorește prin America de Sud și Statele Unite. În cartierele muncitorești din Los Angeles el creează uriașul ciclu mural *America tropicală* și *Miting de stradă*, în care pictorul studiază și experimentează posibilitățile cromatice și de factură ale unei tehnici noi — pyroxilina — folosită pentru decorarea pereților de beton și ai edificiilor moderne. Siqueiros își denumește de altminteri picturile murale realizate în Argentina « Experimente plastice ». Majoritatea lucrărilor executate ulterior de Siquieros sînt realizate în pyroxilină și tehnica aceasta va intra ulterior tot mai temeinic în practica pictorilor monumentaliști mexicani.

Majoritatea picturilor murale executate de Siqueiros în prima perioadă de creație nu s-au păstrat pînă astăzi: multe s-au deteriorat din cauza defectelor de tehnică, altele au fost distruse de guvern datorită conținutului lor politic revoluționar.

Mult mai bine sînt cunoscute lucrările lui de șevalet datînd din perioada timpurie, în care căutarea unui stil monumental este evidentă. În tabloul *Mamă proletară*, figura imobilă, ca dăltuită în piatră, a unei femei amintește de un vechi idol aztec. Suferințele necurmate prin care trece această mamă ai cărei copii mor de foame în fața ei, sînt redate prin imobilitatea apăsătoare a volumelor.

Caracterul static al compoziției, valoarea sculpturală, tridimensională a formelor și ascetismul cromatic constituie elementele fundamentale ale stilului laconic și auster specific primelor lucrări ale lui Siqueiros. Ca și în cazul a numeroși alți pictori mexicani, experimentele în materie de expresivitate monumentală îl obligă pe Siqueiros să facă apel la tradițiile artei mexicane străvechi. Deși, ulterior, concepțiile sale artistice vor suferi modificări substanțiale, ideile artistice care îl călăuzeau la începutul carierei vor fi pe deplin valorificate.

Spre sfîrșitul deceniului al treilea, Siqueiros proclamă că arta revoluționară nu are de rezolvat pur și simplu numai problema tematicii, ci și problema formei. « *Un imn revoluționar poate fi executat și la o orgă de biserică,* — scrie Siqueiros, — *dar trebuie să recunoaștem că o orgă nu este un instrument potrivit pentru un asemenea țel* »[1]. În anul 1934, polemizînd cu Rivera, pe care îl acuză de a fi conservator în materie de stil artistic și de a folosi o tehnică primitivă, Siqueiros scria: « *Dacă dorim să corespundem funcțiilor sociale ce revin mișcării actuale din pictura mexicană, trebuie să ne ridicăm deasupra perioadei inițiale, caracterizată prin imitarea folclorului și printr-o tehnică primitivă. Din aceleași pricini, trebuie să depășim arta creștină, arta lui Posada și a pictorilor anonimi din secolul al XIX-lea. Examinate în ansamblul lor, aceste stiluri încep să fie o piedică pentru creația noastră* »[2].

A doua jumătate a deceniului al patrulea marchează în creația lui Siqueiros începutul unei perioade de intensă activitate.

Picturile murale din clubul Uniunii electricienilor din Mexico, pe care Siqueiros le-a denumit *Portretul burgheziei*, au constituit un adevărat bilanț al îndelungatelor căutări întreprinse de pictor pentru a găsi noi mijloace și tehnici artistice. Picturile murale au fost executate în anul 1939, după ce Siqueiros s-a întors din Spania, unde a luptat cu gradul de locotenent-colonel în fruntea unei brigăzi a republicanilor spanioli.

Picturile murale acoperă pereții din casa scărilor, trei pereți ai edificiului și plafonul; folosind însă cu multă pricepere legile opticii, Siqueiros creează impresia că toate picturile alcătuiesc o singură suprafață, eliminînd muchiile dintre pereți și plafon. Pictorul modifică spațiul arhitectonic pentru a crea un spațiu pictural care îl înconjură din toate părțile pe privitor, obligîndu-l să se simtă participant direct la evenimentele zugrăvite. Siqueiros consideră că tocmai în aceasta constă fundamentul noii compoziții, așa-numite « dinamice » sau « active ». « *Privitorul nu este o statuie ce se înscrie în linia de perspectivă a tabloului. . . el este cel ce se mișcă pe întreaga lui suprafață* ».[3]

Pe măsură ce privitorul se deplasează, imaginea pe care o are în față se schimbă și el descoperă noi racursiuri și unghiuri de vedere neașteptate.

[1] B. S. Myers. *Mexican Painting in Our Time*. New York, 1956.
[2] D. A. Siqueiros. *Mexico*. 1951.
[3] D. A. Siqueiros. *Mexico*. 1951.

Tradiţionala distanţă dintre privitor şi imagine este anulată; omul pare cuprins în spaţiul picturilor murale, este atras în vîltoarea evenimentelor reproduse de pictor.

În anul 1930, aflîndu-se deportat în provincia Tajo, Siqueiros s-a împrietenit cu marele regizor sovietic S. Eisenstein, care lucra pe atunci împreună cu E. Tisse la filmul *Que viva Mexico*. Siqueiros a arătat mai tîrziu că creaţia lui Eisenstein a exercitat o uriaşă influenţă asupra lucrărilor şi concepţiilor sale artistice din perioada 1930–1950.

Construcţia compoziţională a *Portretului burgheziei* este apropiată ca factură de principiul montajului cinematografic folosit de Eisenstein, principiu a cărui esenţă constă în contrapunerea unor episoade şi imagini diferite, reunite printr-o corelaţie lăuntrică pur asociativă şi nu fabulativă şi adesea contrastantă sau exprimată printr-o ciocnire neaşteptată.

Asemenea lui Eisenstein, Siqueiros încearcă să exprime, în acelaşi fel, idei şi noţiuni filozofice şi social-istorice complexe. Aşa, de pildă, ideea caracterului antiumanist şi distrugător al fascismului este redată prin imaginea unui edificiu antic cuprins de flăcări (asociaţie de idei cu incendierea Reichstagului şi distrugerea culturii umane pe care o implică fascismul), prin pasărea de oţel înfoiată zburînd deasupra lumii şi prin oamenii închişi în celule de beton armat; ideea agresiunii fasciste este redată prin suprapunerea unui monstru uriaş aflat în faţa unui microfon şi ridicînd deasupra lumii o armă ucigătoare, cu nişte şiruri infinite de soldaţi ce transpar prin figura fantomatică a monstrului etc. Pentru a accentua autenticitatea de document a lucrării sale, Siqueiros a folosit pe larg materiale din ziare, recurgînd la procedeul fotomontajului.

Culoarea vie, de o mare tensiune emoţională, îl obligă pe privitor să perceapă cu acuitate această pictură murală, care îl striveşte prin succesiunea caleidoscopică, ameţitoare şi dinamică a fenomenelor şi evenimentelor ce alcătuiesc împreună imaginea unei civilizaţii mecanice, agresive, antiumaniste, în care oamenii par zămisliţi de maşini. În ciuda caracterului simbolic generalizator al lucrării, substanţa concretă a diferitelor imagini şi claritatea aprecierilor politice scot cu limpezime în relief obiectivul social împotriva căruia este îndreptat tăişul artei lui Siqueiros.

În anul 1945, Siqueiros creează pictura murală *Noua democraţie* de la Palatul artelor frumoase, pe care o consacră victoriei repurtate asupra Germaniei hitleriste. În această lucrare, pictorul renunţă la principiul îngrămădirii caleidoscopice a unor imagini reunite prin asociaţii de idei şi pentru a-i reda conţinutul caută o soluţie plastică mai generalizatoare. El foloseşte o « compoziţie activă », realizată în aşa fel, încît lucrarea să poată fi privită din diferite unghiuri de vedere. Încordarea figurilor ajunge la paroxism, iar mişcările sînt descompuse în elementele lor componente prin intermediul zugrăvirii repetate a diferitelor părţi ale corpului uman. [1]

Ideea victoriei repurtate asupra fascismului este întruchipată în figura simbolică a unei femei care smulge o pereche de cătuşe. Corpul ei viguros, zugrăvit în trăsături puternice de penel şi faţa frumoasă, schimonosită datorită efortului violent, sînt dominate de o uriaşă tensiune, imagine patetică a luptei prin care poporul a făcut ca omenirea să triumfe asupra fascismului. Coloritul de mare intensitate emoţională are şi el o valoare simbolică. Culoarea cenuşie ştearsă, macabră, a fondului şi a figurii nazistului trîntit la pămînt (culoarea asupririi) este spartă de tonurile calde, roşcate, în care este zugrăvit corpul femeii, şi de pata roşie aprinsă a pînzei care îi încinge capul.

Năzuinţa de a întruchipa un extrem de larg conţinut social-istoric îl îndeamnă pe Siqueiros către imaginile sintetice, către un simbolism complex ale cărei rădăcini merg atît în folclor, cît şi în epoca contemporană. Cu toate acestea, imaginile simbolice au întotdeauna o deosebită putere de emoţionare; nu vom întîlni niciodată în ele alegorismul rece, specific anumitor lucrări create de Rivera.

Începînd cu deceniul al cincilea, majoritatea picturilor murale ale lui Siqueiros sînt executate pe pereţi cu suprafeţe curbe (*Alegoria egalităţii dintre rase*, din Cuba, *Moartea cotropitorilor* din Chile, *Cuanhtémoc împotriva miturilor*, *Cîntecul vieţii şi al sănătăţii* la spitalul nr. 1 din Mexico etc.). Suprafeţele convexe sau concave ale pereţilor sînt folosite pentru a accentua iluzia optică a spaţiului şi dinamismul picturilor. În anul 1951,

[1] Acest procedeu îşi are originea în străvechile fresce mexicane.

Siqueiros scrie : « *Viitoarele picturi murale vor pune capăt suprafeţei exclusiv plane a panourilor, specifică picturii de şevalet, prin folosirea suprafeţe active, concave sau convexe a pereţilor*». [1].

Folosirea unor procedee cinematografice şi a compoziţiei active au determinat expresivitatea estetică a anumitor lucrări realizate de Siqueiros (*Portretul burgheziei, Noua democraţie, Moartea cotropitorilor* etc.). Ar fi totuşi hazardat să se considere că noile calităţi de care s-a vorbit, ar putea fi determinante pentru dezvoltarea ulterioară a picturii monumentale, aşa cum susţine pictorul. Lucrările în care Siqueiros a folosit pe larg aceste principii dovedesc atît uriaşele lor posibilităţi cît şi limitele respective.

Structura emoţională abstractă, simbolismul complex al picturilor murale realizate între 1940—1960 pun în umbră puterea de expresie a imaginilor concrete. Spaţiul rezultat din crearea unor conglomerate de forme dinamice şi convenţionale care se ciocnesc între ele, se prăbuşesc şi se învolburează asemănătoare norilor goniţi de furtună sau palelor uriaşe de fum ale unor gigantice incendii, capătă cîteodată un caracter de iluzie optică. Asemenea peisaje alcătuiesc fundalul multora din lucrările lui Siqueiros, imprimîndu-le o atmosferă aspră şi uneori misterioasă, care accentuează tensiunea şi suflul lor eroic. Toate acestea conferă picturii lui Siqueiros un caracter romantic şi o profundă originalitate, reflectînd totodată temperamentul tumultuos al « acestui ultim romantic al artei mexicane moderne» [2].

Spiritul de luptă încordat, care constituie laitmotivul majorităţii lucrărilor create în ultima vreme de Siqueiros, este redat prin contrapunerea unor imagini simbolice, legate prin asociaţii de idei. Fie că e vorba de lupta desfăşurată de populaţia maya împotriva cavalerilor lui Cortez (*Cuanhtémoc împotriva miturilor*), fie de lupta mexicanilor împotriva colonialiştilor spanioli în secolul al XIX-lea (*Moartea cotropitorilor*), fie, în sfîrşit, de lupta împotriva fascismului (*Noua democraţie*), Siqueiros nu scoate în evidenţă decît sensul ei eroic general, făcînd astfel ca în zugrăvirea realităţii lucrarea să nu poată dezvălui în profunzime ideea operei de artă, aşa cum

[1] D. A. Siqueiros. *Mexico*. 1951.

[2] T. G. Galván. *A Mexican Painter Views, Modern Mexican Painting*. 1942, pag. 7.

ar face-o imaginea concretă, individualizată şi multilaterală, fapt care duce la o anumită monotonie în picturile sale murale.

Folosirea largă a fotomontajului, ca alăturare întîmplătoare a unor detalii concrete, adesea naturaliste, precum şi hiperbolizarea diferitelor detalii ale imaginii, accentuată printr-un racursiu pronunţat, creat de sfericitatea suprafeţelor pictate, conferă deseori lucrărilor lui Siqueiros o nuanţă suprarealistă, deşi conţinutul de idei este foarte departe de suprarealism.

În ansamblu, creaţia lui Siqueiros nu este cu totul liberă de spiritul de descompunere şi destrămare care a pus stăpînire pe arta burgheză modernă. Acest lucru este vădit de ponderea pe care o au în creaţia lui Siqueiros imaginile morbide înfăţişînd suferinţa, moartea şi diferitele chinuri, redate deseori nevoalat, în întreaga lor monstruozitate fiziologică. Condamnînd lumea burgheză, Siqueiros se dovedeşte cîteodată, împotriva voinţei sale, prizonierul culturii burgheze. Această dualitate a lui Siqueiros ca şi a multor artişti progresişti care se pronunţă împotriva culturii burgheze dar care, crescuţi în atmosfera acestei culturi, cad cîteodată victimă concepţiei burgheze despre lume, a fost just explicată de către poetul chilian Pablo Neruda în articolul său intitulat *Datoria noastră*. « *Capitalismul în agonie*, scrie Neruda, *umple cupa creaţiei cu o băutură amară. Noi am sorbit această băutură, care conţine toate felurile de otravă*». [1]

Cu toate că Siqueiros a renunţat în mod conştient la folosirea directă a tradiţiilor artei mexicane străvechi, care au fost preponderente în creaţia pictorului la începuturile carierei sale, el rămîne un artist profund naţional, temeinic legat de izvoarele culturii mexicane. Caracterul naţional al artei sale este determinat nu numai de subiectele şi simbolurile preluate din folclor, dar mai cu seamă de acel spirit specific local al artei mexicane străvechi — îndeosebi al sculpturii — , în care forţa aspră a imaginilor constituie factorul principal al întruchipării estetice. [2]

[1] P. Neruda. *Datoria noastră*. « Novîi mir», 1950, nr. 4, pag. 201.

[2] De aproape trei ani, D. A. Siqueiros se află întemniţat sub învinuirea falsă de «tulburare a ordinei sociale».

Detenţiunea n-a frînt însă voinţa şi spiritul de luptă al neînfricatului pictor comunist care a continuat să creeze şi în grelele condiţii ale închisorii (nota red.).

ȘCOALA MEXICANĂ DE PICTURĂ MONUMENTALĂ ÎN ETAPA ACTUALĂ

Rivera, Orozco și Siqueiros nu sînt numai trei artiști de frunte ai Mexicului; creația lor reprezintă trei aspecte diferite ale picturii mexicane contemporane, trei părți componente ale acesteia. Fiecare din ei a creat propria sa școală artistică, deosebită prin particularități stilistice inedite și pregnant conturate. Situația actuală din pictura mexicană este în bună măsură determinată de corelația dintre aceste trei școli.

Puternic influențați de dascălul lor, discipolii lui Rivera dezvoltă latura alegoric decorativă a artei lui (Rina Lazo, Arturo Garcia Bustos. Pablo O'Higgins și alții) sau linia simbolismului ei poetic (Juan O'Gorman), adăugîndu-i cîteodată elemente suprarealiste (Gonzáles Camarena). Respingînd în special prima perioadă a creației lui Orozco, continuatorii săi conferă artei pline de tensiune și expresie a acestuia un caracter mai liniștit și mai decorativ (Martínez de Hoyos, Cháves Morado). Luînd parte la crearea grandioaselor sale cicluri, discipolii lui Siqueiros experimentează împreună cu maestrul lor noi mijloace artistice și noi tehnici, punînd la punct principiul compoziției active (José Gutierrez).

Picturile murale executate în orășelul universitar de lîngă Mexico reprezintă nu numai una din cele mai importante lucrări din pictura mexicană, dar și din întreaga artă plastică modernă de peste hotare.[1] La crearea lor au luat parte Rivera, Siqueiros, Juan O'Gorman, Cháves Morado și Francisco Eppens.

Cele aparținînd lui Siqueiros acoperă peste 4.300 mp., pe cei patru pereți ai rectoratului universității. Ele sînt axate pe tema *Universitatea în slujba națiunii.* Figurile simbolice uriașe, de peste 10 m înălțime, sînt executate în relief înalt dintr-o combinație de mozaic, ceramică și plăcuțe de metal, colorate prin procedeul electrolitic.

[1] Este vorba despre hotarele U.R.S.S. (n. trad.)

Picturile murale de pe edificiile facultăților de științe naturale și de drept sînt realizate de Cháves Morado în tehnica mozaicului clasic. Una dintre ele — *Evoluția energiei,* înfățișează eforturile depuse de omenire în căutarea surselor de energie, începînd cu focul și terminînd cu atomul. Formele dinamice ale acestei lucrări amintesc arta lui Orozco. Într-o altă lucrare, — *Întoarcerea lui Quetzalcoatl* — sînt înfățișați reprezentanți ai diferitelor rase și culturi (un egiptean, un asirian, un elen etc.) plutind spre Mexic pe un șarpe uriaș, imagine simbolizînd, potrivit părerii autorului, « *caracterul universal al culturii mexicane*».[1]

Începînd chiar la baza peretelui, care nu este prea înalt, pictura murală se reflectă în suprafața de piatră foarte bine polizată a podelei, ceea ce sugerează privitorului întinderea nesfîrșită a mării.

Cei patru pereți exteriori ai Bibliotecii centrale universitare sînt decorați de Juan O'Gorman în mozaic alcătuit din plăcuțe de piatră naturală. Tema mozaicului o constituie cultura Mexicului în cele trei perioade principale ale istoriei sale: prehispanică, colonială și contemporană. Mozaicul acoperă printr-un desen continuu pereții uriași și netezi ai edificiului, îmbinînd diferite scene din istoria Mexicului cu grandioase imagini simbolice.

Picturile murale de pe edificiul facultății de medicină, create de Francisco Eppens, au un caracter abstract și alegoric mult mai complex. Masca uriașă cu trei fețe din centrul compoziției, simbolizînd caracterul sintetic al culturii mexicane, de după care se înalță un știulete uriaș de porumb, (simbolul vieții), imagini alegorice reprezentînd apa, aerul, pămîntul și focul, șarpele care încinge întreaga compoziție, mușcîndu-și coada (simbolul veșniciei) transformă această lucrare într-o complexă pictogramă ce poate fi înțeleasă numai la o amănunțită descifrare.

După cum am mai spus, pictorii mexicani au avut de rezolvat problema unor picturi murale exterioare care să fie strîns legate de arhitectura modernă, precum și problema creării unui complex arhitectural — pictural sintetic și unitar. Trebuiau realizate picturi murale care să poată fi privite

[1] *Murales en la Ciudad universitaria.* Mexico. 1954.

atît de la distanţă de cîţiva kilometri, cît şi din apropiere, ceea ce a determinat folosirea precumpănitoare a elementelor decorative şi cromatice.

Trebuie să arătăm că, în general, tendinţa spre decorativ este caracteristică pentru decoraţiile murale mexicane din ultimul deceniu. Pictorii monumentalişti mexicani de astăzi sînt nemulţumiţi de rezultatele creaţiei lor, nu pot să întruchipeze uşor marile idei sociale într-o formă accesibilă poporului, atunci cînd este vorba de comenzi făcute de guvern sau de persoane private. « *Poporul mexican se întreabă : ce se întîmplă ? Prin urmare, ele (picturile murale monumentale) nu mai îndeplinesc sarcina de a fi un mijloc de exprimare a marilor idei*»,[1] — scrie Juan O'Gorman despre picturile murale executate de el în orăşelul universitar.

Tradiţiile artei plastice revoluţionare sînt dezvoltate şi în domeniul picturii de şevalet şi, mai cu seamă în grafică. Continuînd să joace un rol revoluţionar în artă, ideile promovate de Sindicat trăiesc în lucrările executate de pictorii grupaţi în Atelierul de grafică populară şi în Frontul naţional al artei, înfiinţat în anul 1952.

Este grăitor faptul că cel mai răspîndit curent din arta plastică modernă de peste hotare, abstracţionismul, nu are o pondere prea mare în pictura monumentală mexicană. Rufino Tamayo este cel mai însemnat reprezentant al acestui curent, opus liniei principale pe care se dezvoltă arta plastică mexicană. În deceniul al treilea, Tamayo a condus, în Mexic, mişcarea în favoarea tabloului de şevalet. Dar tendinţa generală a artei plastice mexicane spre monumental a influenţat şi creaţia sa. Cu începere din deceniul următor, Tamayo transpune experimentele în care a folosit soluţii monumental-decorative din domeniul picturii de şevalet în cel al picturii murale.

În compoziţiile murale de la Muzeul Naţional (*Cucerirea Mexicului*, 1930) şi în cele de la Conservatorul naţional din Mexico (*Muzica*, 1933) în care formele abstracte sînt îmbinate cu figuri simbolice, Tamayo acordă foarte mare atenţie organizării decorative a diferitelor imagini abstracte. Culoarea constituie elementul organizatoric fundamental în toate aceste lucrări.

[1] *Murales en la Ciudad universitaria*. Mexico. 1954.

Mai tîrziu culoarea şi forma devin, în opera lui Tamayo, din ce în ce mai convenţionale. Picturile murale *Natura şi pictorul* şi *Opera de artă şi privitorul*, executate în anul 1934 la colegiul Smith (Massachusetts) sînt pur abstracte. Una din ultimele lucrări create de Tamayo — la Palatul artelor frumoase din Mexico (1952—1953) — dovedeşte prin formele sale abstract-expresioniste că pictorul a fost influenţat de *Guernica* lui Picasso.

Criticii burghezi sînt înclinaţi să-l considere pe Tamayo unul dintre cei mai mari artişti ai vremii noastre. Ei îl pun pe acelaşi plan cu « cei trei mari » maeştri ai picturii mexicane, ba chiar îl opun lui Rivera, Orozco şi Siqueiros ca « *exponent autentic al spiritului mexican*». Cu toate astea, Tamayo rămîne pentru arta plastică mexicană o figură netipică. În ciuda sprijinului criticii şi al protecţiei cîtorva mari colecţionari, Tamayo este mult mai popular dincolo de hotarele Mexicului decît în patria sa. [1].

Din această pricină, Tamayo s-a mutat încă din anul 1936 în Statele Unite, unde locuieşte şi în prezent.

Nici suprarealismul nu a prins rădăcini în arta plastică mexicană. În Mexic suprarealismul este socotit ca şi muzica de jazz, un fenomen tipic american şi întîmpină, chiar şi din această cauză, o împotrivire activă.

Faptul că abstracţionismul, suprarealismul şi celelalte curente care nu abordează problemele de actualitate ale epocii noastre s-au răspîndit relativ puţin în pictura monumentală modernă din Mexic are şi alte cauze mult mai serioase.

Una dintre trăsăturile caracteristice ale artei plastice contemporane de peste hotare o constituie polarizarea ei extremă: pe de o parte, ea se refugiază în lumea trăirilor subiective, consideră procesul de creaţie doar ca modalitate de exprimare a « eului » lăuntric al pictorului şi, pe de alta, tinde spre generalizări extrem de ample, încercînd să cuprindă într-o singură lucrare întreaga diversitate de probleme filozofice, sociale şi etice ale epocii noastre.

[1] Nu întîmplător de pildă, Tamayo a fost singurul pictor mexican care a primit o comandă pentru decorarea noului edificiu al UNESCO de la Paris, unde a executat pictura murală *Prometeu aducînd focul oamenilor*.

Pictura monumentală mexicană poate fi considerată o expresie clasică a celei de-a doua tendinţe. La fel se explică şi însemnătatea cu adevărat excepţională pe care o are pictura monumentală mexicană în ansamblul culturii artistice a Mexicului.

Pictura monumentală şi grafica se află în avangarda întregii arte mexicane, determinînd şi principala orientare a literaturii şi cinematografiei mexicane, fenomen ce nu cunoaşte vreun precedent în dezvoltarea culturii universale a secolului nostru. [1]

*

Stilul picturii monumentale mexicane din zilele noastre nu poate fi examinat ca o categorie perfect formată, cu forme definitive şi pe deplin cristalizate. Ambianţa istorică şi situaţia revoluţionară din Mexico, care au generat această nouă artă şi i-au determinat orientarea social-politică, nu au fost încununate de victoria revoluţiei socialiste. Ambianţa politică complexă şi schimbătoare din ultimele decenii i-a împiedicat pe pictori să se situeze pe poziţii ideologice precise care să poată fi exprimate în formele, finite din punct de vedere stilistic, ale unei arte noi.

Calea luptei perseverente pentru închegarea unor concepţii ideologice precise, calea pe care pictorii au căutat forme adecvate pentru a le exprima, într-un cuvînt, calea pe care a evoluat arta plastică democratică din Mexic în decursul ultimelor patru decenii nu a dus încă la rezultate definitive. Aici şi-a spus cuvîntul şi influenţa morbidă a culturii burgheze, în atmosfera căreia a trebuit să se dezvolte arta plastică mexicană. Iată ce spune despre aceasta Diego Rivera: «*Mişcarea noastră a luptat întotdeauna pentru crearea unei noi forme realiste care să corespundă ţelurilor mişcării; şi aceasta*

[1] Aşa de pildă, cunoscutul cineast mexican Figueroa scrie în această privinţă. «*Cinematografia noastră este picturală în ansamblul ei. Rivera, Orozco, Siqueiros, cei mai mari artişti ai generaţiei, au creat un stil care redă perfect spiritul ţării şi năzuinţele poporului. Drumul evoluţiei noastre a fost trasat dinainte de pictori, trebuia doar să redăm în cadre ceea ce exprimaseră ei în tablourile şi frescele lor*» (*Belousov*. Cinematografia mexicană. «Iskusstvo kino», 1955, nr. 5).

a fost cea mai dificilă parte din activitatea noastră, deoarece naşterea acestei forme trebuia să aibă loc într-o ţară în care activitatea ne era îngreunată de primejdia permanentă a unei contaminări, pe care o prezintă arta vicioasă a burgheziei decadente şi predicile feluriţilor ei propovăduitori. Tocmai de aceea pictura noastră monumentală nu a putut atinge, în majoritatea manifestărilor ei, un deplin realism al formei şi conţinutului». [1]

Căutînd izvoarele unui «mare stil» demn de o nouă artă, artiştii plastici mexicani s-au adresat şi se adresează şi astăzi picturii din Renaşterea italiană şi limbajului cinematografiei moderne; ei fac, de asemenea, apel la creaţia marilor pictori spanioli din secolele XVII – XIX, la principalele curente din arta plastică contemporană şi, mai cu seamă, la arta vechilor civilizaţii mexicane.

Multe din elementele componente ale picturii monumentale moderne din Mexic se află încă «*în stare de suspensie*» în sînul acestei arte, fără să se fi contopit în formele precise ale unui nou stil. Totuşi, despre tendinţele fundamentale precum şi despre unele elemente deja cristalizate ale acestei arte, se poate vorbi de pe acum.

Caracterul emoţional al imaginilor precum şi principiile stilistice specifice artei plastice mexicane sînt în bună măsură determinate de particularităţile ei naţionale.

«*Dacă arta nu conţine senzaţia certă a mirosului şi culorii pămîntului pe care ea apare, senzaţia trecutului şi a caracterului ei general, atunci particularitatea sa naţională şi, prin urmare, caracterul ei universal devin imposibile,*[2] scrie cunoscutul pictor mexican T. G. Galván. Pictorii mexicani au năzuit să facă din arta lor o artă «universală» tocmai prin reliefarea caracterului «naţional» şi această însemnătate «universală» a fost atinsă anume în acele lucrări în care moştenirea artistică era înţeleasă în sensul unei înrădăcinări pe un sol naţional, în sensul căutării unei temelii stabile pe care să se poată înălţa edificiul *nou* al unei arte plastice moderne.

[1] Diego Rivera. *Pictura mexicană contemporană*. «Iskusstvo», 1955, nr. 5, pag. 64.
[2] T. G. Galván. *A Mexican Painter Views Modern Mexican Painting*. 1942, pag. 2.

Limbajul cuprinzător al frescelor create de străvechii maya, lapidara putere de expresie plastică a sculpturii aztece, simplitatea şi caracterul actual al tematicii abordate în gravura populară – trăsături care şi-au găsit o expresie definitivă în creaţia lui Posada – s-au integrat organic în arta plastică mexicană, vădindu-se în formele sale austere şi sintetice şi definind totodată caracterul ei monumental, amplul ei conţinut.

Specificul stilului picturii mexicane, contribuţia ei la arta plastică universală, caracterul ei « universal » în cultura artistică a epocii noastre constau în monumentalitatea ei austeră şi viguroasă, în clara ei orientare socială şi în cuprinderea amplă a fenomenelor realităţii.

Trebuie să arătăm totuşi că valorificarea moştenirii naţionale se reduce uneori la o simplă reconstituire a trecutului, adică la o transpunere mecanică a formelor artei mexicane vechi în operele contemporane, ceea ce face ca pictura murală monumentală contemporană din Mexic să aibă un caracter limitat şi să poarte pecetea unei anumite închistări naţionale.

Un simbolism complex inspirat de vechea artă mexicană şi de folclor, constituie o altă trăsătură caracteristică a picturii monumentale mexicane. Simbolurile forţelor naturale şi sociale înfăţişate sub forma unor zeităţi din vechime, cele ale unor eroi populari mitologici, sub formă de schelete îmbrăcate în haine moderne (tradiţionalul gen mexican « calaveras »), prin intermediul cărora pictorii mexicani încearcă adesea să exprime noţiuni şi idei actuale, alcătuiesc o bună parte din arsenalul de mijloace plastice folosite de pictura monumentală mexicană.

În aceste cazuri, vorbind într-un dialect local, arta începe să necesite un voluminos dicţionar etnografic şi mitologic pentru a putea fi înţeleasă.

Dar, latura cea mai vulnerabilă a picturii monumentale mexicane rezidă după părerea noastră în însăşi faptul că i s-a insuflat spiritul artei trecutului, că pictorii mexicani încearcă să privească fenomenele contemporaneităţii de pe poziţiile concepţiei despre lume a vechii culturi mexicane. Teama primitivă în faţa destinului orb al omului, o asprime sumbră ce se transformă în cruzime atunci cînd sînt înfăţişate coşmarurile distrugerii şi ale morţii, sînt specifice nu numai lucrărilor create de Orozco în ultima perioadă a activităţii sale. Transpus în picturile murale moderne, spiritul vechii

culturi mexicane îşi lasă amprenta şi asupra creaţiei altor maeştri mexicani. Această tendinţă îşi găseşte între altele expresia în faptul că varietatea şi bogăţia lumii sufleteşti a omului au fost excluse din sfera de preocupări a pictorilor mexicani. În lucrările lor omul nu apare decît ca schemă socială aparţinînd unei anumite clase, ca simbol cu un anumit conţinut ideologic, dar niciodată ca personalitate cu o simţire şi o viaţă proprie.

De aici decurge, fireşte, şi specificul conţinutului picturilor murale mexicane. În ele generalizarea constă totdeauna în aceea că pictorul scoate în relief legile sociale fundamentale (Rivera), istorico-etice (Siqueiros), sau moral-religioase (Orozco) care guvernează societatea, fără a atinge însă vreodată domeniul relaţiilor dintre oameni, psihologia lor. În aceasta constă deosebirea fundamentală dintre pictura monumentală mexicană şi celelalte orientări progresiste din arta plastică contemporană (mai ales neorealismul italian). În cazul neorealismului italian, procesele sociale alcătuiesc fondul pe care se desfăşoară drama omului. În picturile murale mexicane, aceste procese pun în mişcare mase de oameni şi le fac să se ciocnească în virtutea unor adînci contradicţii; masele sînt transformate în grupuri de clasă bine definite sau în categorii filozofice. Omul trece în planul doi în raport cu legea socială; categoria filozofică este personificată. Această din urmă însuşire se vădeşte în mod diferit şi nu în acelaşi grad de intensitate în creaţia diferiţilor maeştri, dar ea constituie o tendinţă generală pentru pictura monumentală mexicană din zilele noastre. Toate acestea determină contrastul frapant dintre imaginile artistice emoţionale şi noţiunile filozofice cu care operează arta plastică mexicană. Elementele naturaliste grosolane coexistă în ea cu o spiritualizare elevată, josnicul se învecinează cu sublimul, poezia eroismului cu grotescul şi monstruosul. Esenţa acestei arte ar putea fi definită, după părerea noastră, prin cuvintele pe care John Steinbeck le-a înscris ca motto la nuvela sa « Perla »: « . . . *în ea nu există decît bun şi rău, frumos şi urît, negru şi alb, dar nici un fel de semitonuri* ».

LISTA REPRODUCERILOR

1. Clemente Orozco: *Spînzurații.* Desen din ciclul « Mexicul în revoluție », 1917
2. Clemente Orozco: *Văduve de muncitori.* Pictură murală. Școala națională pregătitoare, Curtea interioară, etajul II, Mexico, 1926–1927
3. Clemente Orozco: *Întoarcerea la luptă.* Pictură murală. Școala națională pregătitoare, etajul II, Mexico, 1925–1927
4. Clemente Orozco: *Prometeu.* Pictură murală. Colegiul Pomona, California S.-U. A., 1930
5. Clemente Orozco: *Hidalgo y Costilla.* Pictură murală. Palatul guvernamental din Guadalajara, peretele central al casei scărilor
6. Clemente Orozco: *Indian străpuns de lance.* Pyroxilină pe masonită. Col. Margarita Valladares de Orozco
7. Clemente Orozco: *Catharsis.* Pictură murală. Palatul artelor frumoase. Mexico, 1923–1924
8. Clemente Orozco: *Vîrsta de aur.* Pictură murală. Biblioteca Baker
9. Clemente Orozco: *Zapata.* Ulei – Col. dr. A. Carrillo Gil, Mexico
10. Clemente Orozco: *Distrugerea vechii orînduiri.* Pictură murală. Școala națională pregătitoare, Mexico
11. Clemente Orozco: *Juárez și reforma.* Pictură murală. Muzeul național de istorie, Mexico
12. Clemente Orozco: *Rămîi cu bine, mamă.* Pictură murală. Școala națională pregătitoare, Mexico.
13. Diego Rivera: *Ieșirea din mină.* Pictură murală. Ministerul Învățămîntului « Curtea muncii ». Mexico
14. Diego Rivera: *Recoltarea trestiei de zahăr.* Pictură murală, fragment. Ministerul Învățămîntului, Mexico

15. Diego Rivera: *Emiliano Zapata.* Pictură murală (fragment), Ministerul Învățămîntului, Mexico
16. Diego Rivera: *Noaptea săracilor.* Pictură murală (fragment). Ministerul Învățămîntului, Mexico, 1926–1929
17. Diego Rivera: *Familie de indieni la seceriș.* Pictură murală, fragment din *Greva muncitorilor agricoli*
18. Diego Rivera: Fațada Teatrului insurgenților, mozaic, Mexico, 1951
19. Diego Rivera: *Cucerirea Mexicului.* Pictură murală (fragment). Palatul național, Mexico
20. Diego Rivera: *Recoltatul trestiei de zahăr.* Pictură murală, (fragment). Palatul lui Cortez din Cuernavaca, 1929
21. Diego Rivera: *Oraș străvechi cu piramide.* Pictură murală Palatul național, Mexico, 1934–1947
22. Diego Rivera: *Porumbul.* Pictură murală. Palatul național (etajul superior). Mexico, 1934–1947
23. Diego Rivera: *Mamă cu copilul.* Tempera în ulei. Col. James, Henk, New York
24. Diego Rivera: *Reverie duminicală în parcul Alameda* (fragment). Pictură murală. Hotelul Prado, Mexico
25. Diego Rivera: *Lupta de clasă în Mexicul prehispanic* (fragment). Pictură murală.
26. Fotografie reprezentînd pe Diego Rivera înainte de inaugurarea canalului Lerma
27. D. A. Siqueiros: Pictură murală (fragment). Muzeul din palatul Chapultepec. Sala istoriei revoluției mexicane
28. D. A. Siqueiros: *Autoportret*
29. D. A Siqueiros: *Cîntecul vieții și al sănătății.* Pictură murală (fragment). Spitalul nr. 1, Mexico
30. D. A. Siquerios: *Mamă proletară.* Ulei
31. D. A. Siqueiros: *Timpurile noastre*

32. D. A. Siqueiros: *Poporul negru în marş către culmile eliberării*

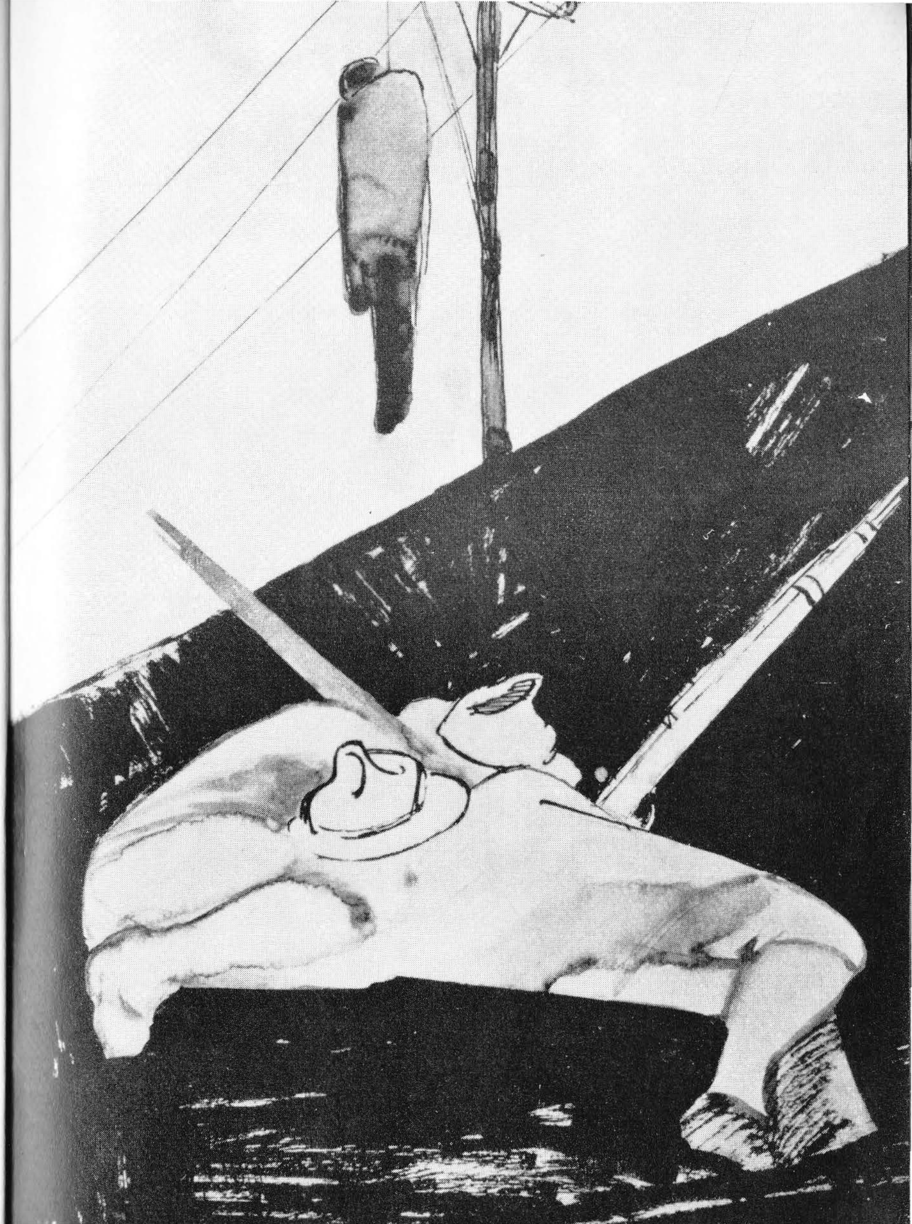
33. D. A. Siqueiros: Faţada clădirii rectoratului din orăşelul universitar de lîngă Mexico. Mozaic în relief, 1953–1954

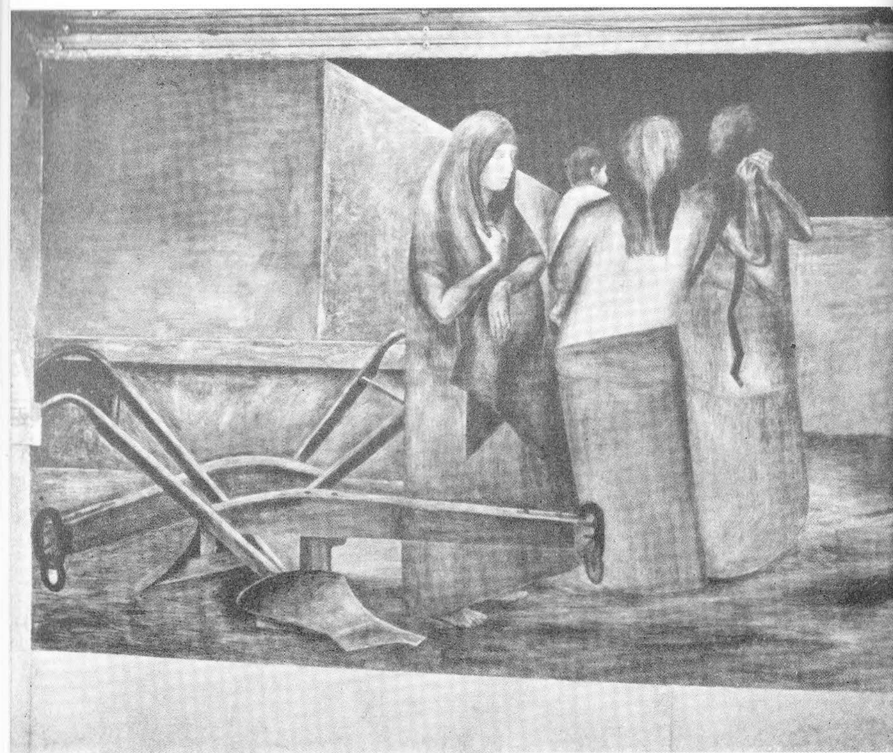
34. D. A. Siqueiros: *Femei din cartierul Mesquital.* Din seria « Răfuiala din Chilpanchingo »

35. J. C. Morado: *Drumul spre mină.* Ulei.

R E P R O D U C E R I

1. Clemente Orozco: *Spînzurații*





2. Clemente Orozco: *Văduve de muncitori*



3. Clemente Orozco: *Întoarcerea la luptă*



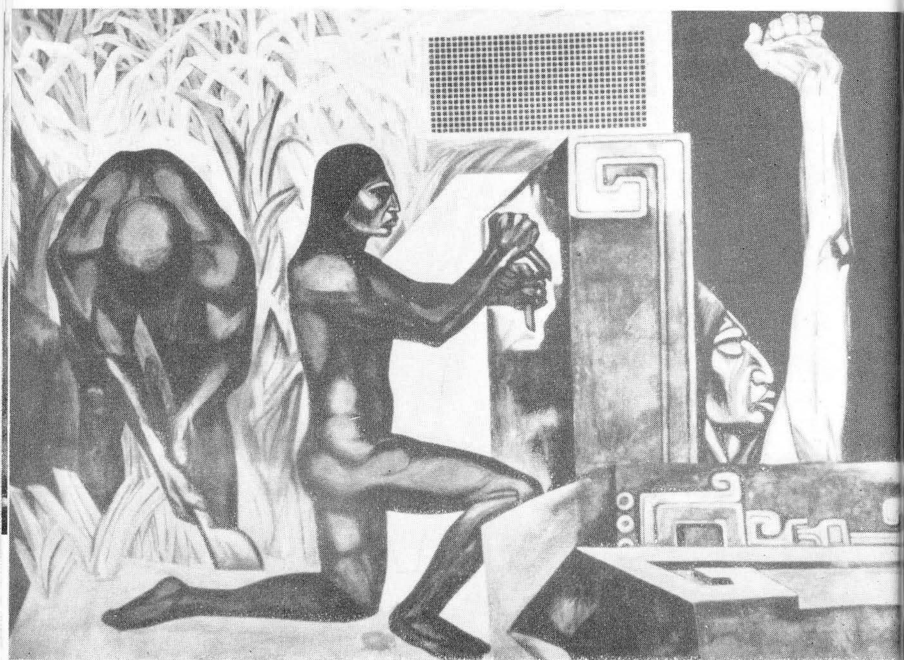
4. Clemente Orozco: *Prometeu*

→
5. Clemente Orozco: *Hidalgo y Costilla*



7. Clemente Orozco: *Catharsis*

6. Clemente Orozco: *Indian străpuns de lance*



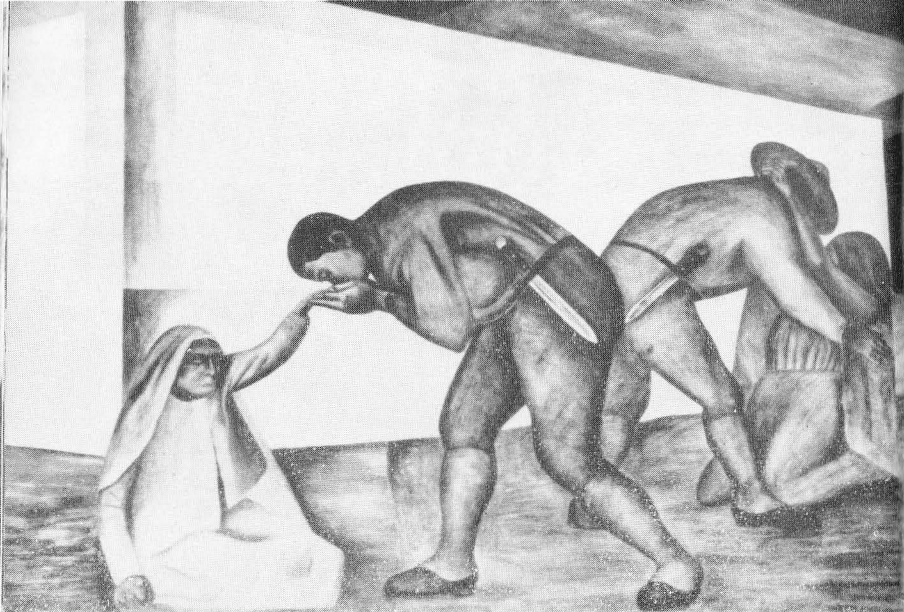
8. Clemente Orozco: *Vîrsta de aur*

9. Clemente Orozco: *Zapata*



11. Clemente Orozco: *Juárez şi reforma*

10. Clemente Orozco: *Distrugerea vechii orînduiri*



12. Clemente Orozco: *Rămîi cu bine, mamă*

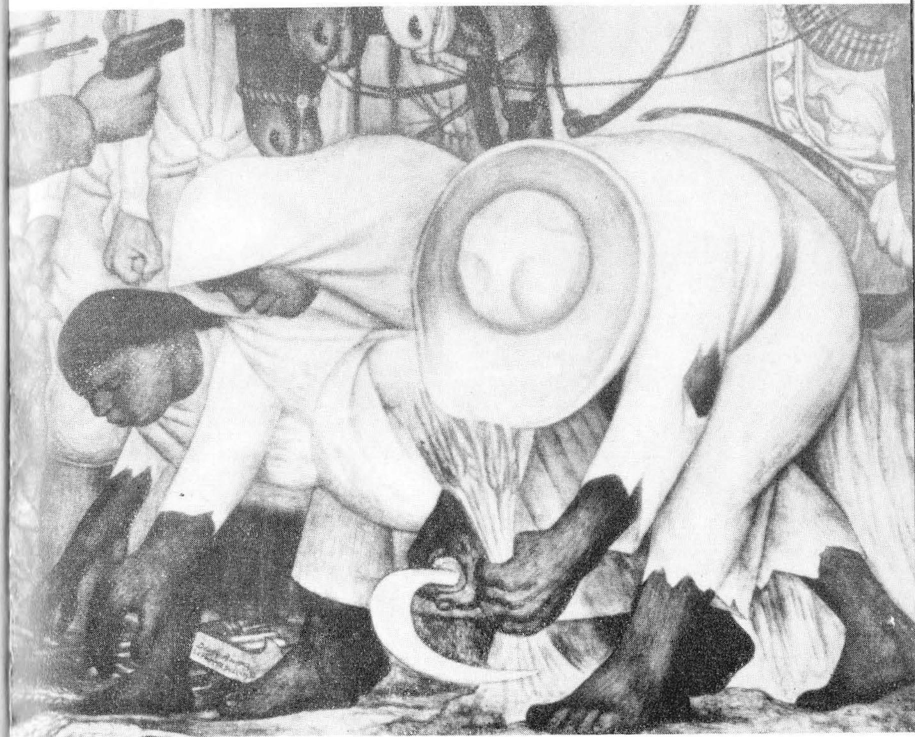
13. Diego Rivera: *Ieșirea din mină*

14. Diego Rivera:
Recoltarea trestiei de zahăr

15. Diego Rivera: *Emiliano Zapata*

16. Diego Rivera: *Noaptea săracilor*

17. Diego Rivera: *Familie de indieni la seceriș*





18. Diego Rivera: Faţada Teatrului insurgenţilor

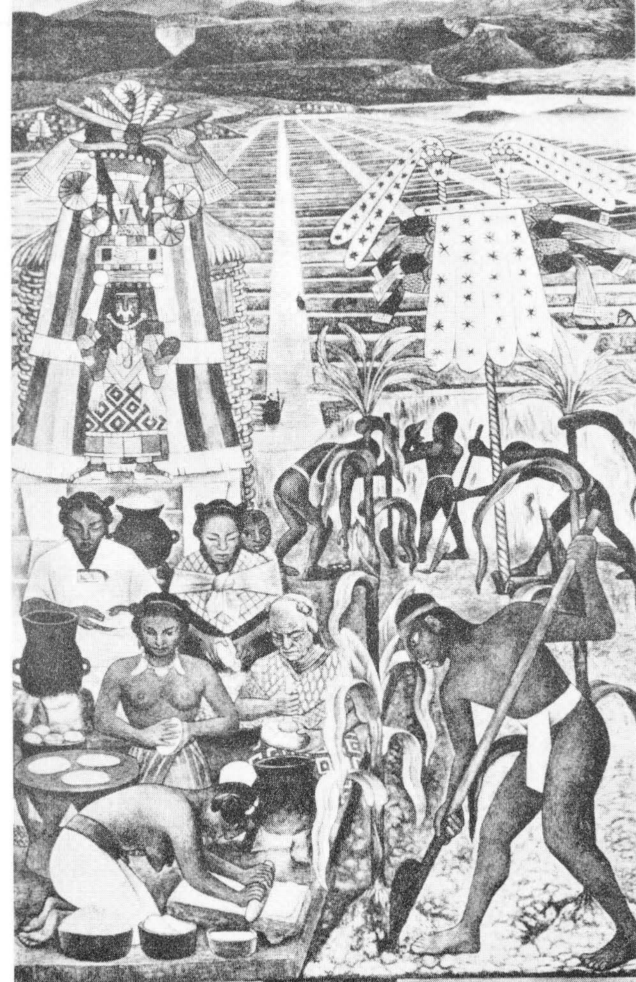


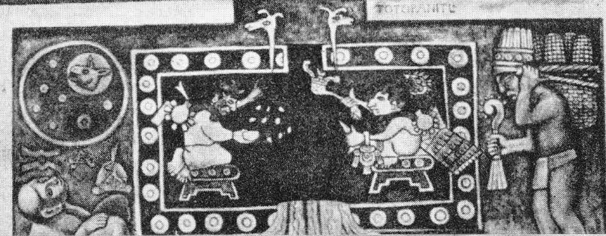
19. Diego Rivera: *Cucerirea Mexicului*

20. Diego Rivera: *Recoltatul trestiei de zahăr*



21. Diego Rivera: *Oraş străvechi cu piramide*





22. Diego Rivera: *Porumbul*



24. Diego Rivera: *Reverie duminicală în parcul Alameda*

23. Diego Rivera: *Mamă cu copilul*

25. Diego Rivera: *Lupta de clasă în Mexicul prehispanic*

26. Diego Rivera la inaugurarea Canalului Lerma (fotografie) →



27. D. A. Siqueiros: Pictură murală

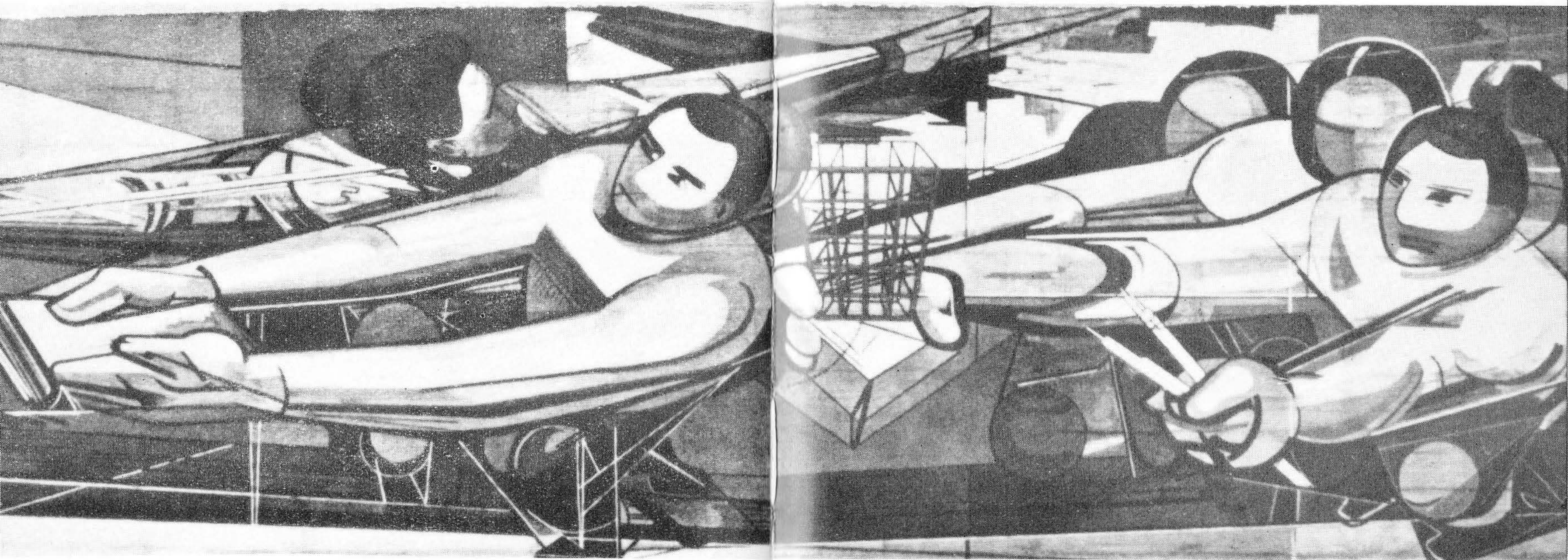
28. D. A. Siqueiros: *Autoportret*

29. D. A. Siqueiros: *Cîntecul vieții și al sănătății*

30. D. A. Siqueiros: *Mamă proletară* →

31. D. A. Siqueiros: *Timpurile noastre*

32. D. A. Siqueiros: *Poporul negru în marș către culmile eliberării* →



33. D. A. Siqueiros: Fațada clădirii rectoratului universității de lîngă Mexico

35. J. C. Morado: *Drumul spre mină*

← 34. D. A. Siqueiros: *Femei din cartierul Mesquital*

Redactor responsabil :
FLOREA VASILE

Tehnoredactor :
IONESCU ADRIAN

---

*Dat la cules 07.06 1963. Bun de tipar 29.10.1963 Apărut 1963 Tiraj 5000 + 160 Hîrtie velină offset de 100 g/m².
Ft. 32/700×1000. Coli ed. 5,19 Coli de tipar 1,75 Comanda 1362 Planșe 19 tipar înalt A. nr. 5309 C. Z. pentru bibliotecile mari 7 C. Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76.*

Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică''
Calea Șerban Vodă, 133 București RPR.
Comanda nr. 764